Die gotische Steinplastik Augsburgs.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Walter Josephi

aus Rostock.

München, 1902.

Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Die gotische Steinplastik Augsburgs.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Walter Josephi

aus Rostock.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

München, 1902.

Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552302_0058

Während für die Geschichte der deutschen Malerei Augsburg als eine der Hauptpflegstätten dieser Kunst bereits wiederholt eingehend gewürdigt ist, liess die kunsthistorische Literatur, abgesehen von den kurzen Notizen bei Kugler, Schnaase und Sighart in älterer, bei Lübke und Bode in neuerer Zeit, seine Bedeutung für die Plastik völlig ausser acht. Und doch ist die mittelalterliche Plastik Augsburgs ebenfalls eines eingehenden Studiums wert; denn sie hat nicht nur herrliche Blüten gezeitigt, sondern sie vermag auch durch ihre folgerichtige und Schritt für Schritt nachweisbare Entwicklung, die völlig in sich selbst begründet ist und äussere Einflüsse kaum aufzuweisen hat, das Dunkel zu erhellen, das heute noch über der deutschen Plastik lagert.

Die kunsthistorische Arbeit auf dem Gebiete der deutschen Plastik krankt noch an manchem Übel: man ist gewohnt — und erst wenige neuere Schriften haben sich über diesen Standpunkt erhoben — sie einem System zuliebe als ein Ganzes zu fassen und demgemäss die Gesamtentwicklung an relativ wenigen, bald hier, bald dort aufgespürten, aber stets höchst bedeutsamen Werken zu erläutern, oder man behandelt die Kunstwerke als Einzelschöpfungen und vergisst dabei, dass sie nicht nur Produkte individueller und zeitlicher, sondern auch lokaler Faktoren sind. Diese zweite Art der Behandlung lässt natürlich das eigentlich Historische ganz ausser acht, die erstere will es zwar berücksichtigen, thut dies aber in einer der Wirklichkeit keineswegs entsprechenden Weise. Nur dadurch, dass eine lokal fixierte enge Gruppe gesondert durchstudiert und im einzelnen behandelt wird, ist die Möglichkeit gegeben, wirklich in das Wesen dieser Entwicklung hineinzublicken. Dazu müssen aber sicher datierte Werke als Anhaltspunkte dienen, und so werden Grabplastik und

— allerdings schon unter Anwendung grösserer Vorsicht — die in engster Verbindung mit der Architektur stehenden plastischen Cyklen den vermittelnden Faden bilden müssen. Es ist nötig, dass sich damit auch eine möglichst erschöpfende Ausnutzung des vorhandenen Materials verbinde; denn gerade die Masse der nicht klassischen Werke, das Gros der gesamten Produktion, macht die durch ihre künstlerische Vollendung überraschenden Einzelschöpfungen erklärlich. Diese werden so ihres Charakters als geheimnisvolle Offenbarungen eines an die Zeit nur allgemein gebundenen Genies entkleidet und aus ihrer isolierten Stellung in den Rahmen der historischen Entwicklung eingefügt.

Ein Verzicht auf die Behandlung der Holzplastik erscheint deshalb als nötig, weil nur relativ wenige Werke dieser Gattung erhalten sind, so dass durch ihre Einreihung der klare Gang der Entwicklung getrübt werden würde. Allerdings scheint auch die Augsburger Bildnerei sich mit wenig Liebe der Holztechnik zugewandt zu haben, und vielleicht darf man die Entstehung der spezifischen Augsburger Eigenart zu einem grossen Teil auf diesen Umstand zurückführen.

Ein Festhalten an dem Material der Stadt Augsburg selbst, sowie an den sicher aus Augsburg stammenden Kunstwerken anderer Orte, erweist sich als notwendig, da einerseits nur dort mit wenigstens annähernder Sicherheit auf Erzeugnisse Augsburger Kunstschaffens geschlossen werden kann, andererseits durch das Hereinziehen von Objekten zweifelhafter Herkunft die Untersuchung über die lokale Entwicklung und das aus ihr sich ergebende Lokalkolorit erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht würde.

I.

Die Domportale und die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Während die romanische und die frühgotische Zeit in Augsburg nur wenige und in keinem Schulzusammenhange stehende Werke hinterlassen hat, sehen wir mit der Vollendung der Gotisierung des Doms, dem Beginn des Neubaus seines gewaltigen Ostchors und den an diese bauliche Thätigkeit sich eng an-

schliessenden Ausstattungsarbeiten hier eine Blütezeit der Plastik anbrechen, eine Zeit, in der zum ersten Male von einer spezifischen Augsburger Schule gesprochen werden kann.

Diese erste Blütezeit ist eng mit dem Namen eines Mäcens verknüpft, der — und das bezeichnet den Gegensatz dieser Periode, zu der nicht minder bedeutenden, aber durch das Haus der Fugger getragenen Frührenaissance — dem geistlichen Stande angehörte und sich in seinem Mäcenatentum dementsprechend bethätigte.

Konrad von Randegg[1]) entstammte einer Seitenlinie des schwäbischen Geschlechts der Neidlinger, einer Familie, die schon seit langem in hervorragender Weise im Augsburger Domkapitel vertreten war und die gelegentlich in den Urkunden als Stifterin von Ausstattungsgegenständen genannt wird. Über sein Leben ist leider wenig bekannt. Wir wissen nur, dass er bereits 1306 Kanonikus war, 1317 aber Kustos der Domkirche wurde, welches Amt er 1346 niederlegte. Nur noch einmal, und zwar in demselben Jahre, erscheint er in den Urkunden wieder als einfacher Kanonikus, so dass die Annahme, er sei bald darauf gestorben, viel Wahrscheinliches hat.

Seine hohe Bedeutung für die Kunstgeschichte beruht darin, dass er die massgebende Persönlichkeit für die Gotisierung und die Erweiterung des Domes und dessen plastische Ausstattung war.

Um einen Überblick über die Thätigkeit dieses Mannes, sowie einen festen Boden für die zeitliche Fixierung des plastischen Sckmucks der Portale zu erlangen, wollen wir die Dombaugeschichte jener Zeit kurz überblicken.

Schröder[2]) und nach ihm Schildhauer[3]) haben sich in dankenswerter Weise der äusserst schwierigen Aufgabe unterzogen, die teilweise an fast unzugänglichen Orten befindlichen Bauinschriften des Doms einer erneuten Prüfung zu unterziehen

---

[1]) Glasschröder in der Ztschr. des Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg. 1888.

[2]) Quellen zur Baugesch. des Augsb. Doms in der got. Stilperiode (Ztschr. des Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg. 1897).

[3]) Baugesch. des Augsb. Doms (ebenda 1899).

und so durch Richtigstellung der überlieferten Daten in Verbindung mit den spärlichen Chronistennachrichten die Baugeschichte in ihren Hauptzügen festzulegen.

Die Thätigkeit Konrad von Randeggs begann etwa im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts mit der Erbauung der dem Südflügel des Querschiffs westlich angefügten Doppelkapelle der Heiligen Andreas und Hilaria. Nach kurzer Unterbrechung wurden dann der Westchor und etwas später das Mittelschiff des Langhauses, die Seitenflügel des Querschiffs und die nunmehr verdoppelten Seitenschiffe mit Wölbungen versehen und endlich im Jahre 1343 das Nordportal des Chors erbaut, wie uns die an diesem befindliche Inschrift lehrt: Anno Domini MCCCXLIII Chunradus De Randegg Construxit Hanc Januam Et Omnes Testudines Huius Ecclesie Orate Pro Eo. 1356, so melden uns die Chronisten, wurde der Grundstein zum Ostchor gelegt, dessen Wölbung 1413 vollendet wurde, nachdem man 1396 mit der Errichtung der Innenpfeiler begonnen hatte. Nach einigen unbedeutenden Änderungen in der inneren Disposition wurde 1431 der Chor mit grosser Feierlichkeit geweiht.

Für unsere Zwecke ist wesentlich, dass 1343 das Nordportal und demnach wohl annähernd gleichzeitig sein Skulpturenschmuck vollendet wurde, dass aber 1356 mit dem Bau des Chores selbst begonnen wurde. Wenn auch die Thatsache befremdlich erscheint, dass das Portal 13 Jahre lang dastand, ehe man an die Erbauung des zugehörigen Gebäudes schritt, so ist doch infolge der unanfechtbaren Sicherheit der Nachrichten nicht daran zu zweifeln. Damit ist aber nichts für das Südportal gewonnen; wir sind also für seine Datierung allein auf die Sprache angewiesen, die der Bau selbst spricht, und das ist nicht viel. Dass das Südportal früher sei, als das Nordportal, ist auf Grund seines stilistischen Fortschritts nicht anzunehmen, und so erhebt sich nur die Frage: fällt sein Bau noch vor den Baubeginn des Chors, also annähernd gleichzeitig mit dem Nordportal oder nicht?

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das Nordportal schon für einen Chorneubau bestimmt war. Das Thor an sich würde vielleicht zu dem Gedanken an einen prächtigen Zugang

zu einem Vorhof berechtigen,[1]) (das allerdings vieldeutige Wort atrium wird einmal in einer mittelalterlichen Urkunde gebraucht), allein damit stünde in Widerspruch die Fortsetzung seines Mauerwerks nach Osten, das doch auf eine Verlängerung der äussersten Seitenschiffe, also auf eine Art Umgang hinweist.

Das Nordportal muss seiner ganzen Idee nach bereits für einen Chorneubau angelegt sein, dessen Projekt allerdings in dem heute dastehenden nicht zur Verwirklichung gelangt ist; es sind solche Widersprüche und Inkonsequenzen zwischen beiden Teilen, dass sie der Annahme eines einheitlichen Plans direkt entgegenstehen.

Dieselbe Nichtzusammengehörigkeit zum Chorbau findet sich nun aber auch beim Südportal, und da stilistische Gründe gegen einen späteren Einbau sprechen, so muss es in der Zeit zwischen 1343 und 1356 entstanden sein. Sicherlich lag, als Konrad von Randegg zur Erbauung des Nordportals schritt, bereits ein Entwurf für einen Chorneubau vor, der aber, als man 1356 den Chor selbst in Angriff nahm, nicht unwesentlich verändert wurde. Soviel ist sicher, dass beide Portale annähernd gleichzeitig und zwar vor der Erbauung des Chors entstanden sind.

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass Stengel, comm. rer. Aug. p. 213, genau dieselbe Inschrift wie am Nordportal auch am Südportal vorhanden sein lässt. Diese Nachricht ist auch von späteren Chronisten aufgenommen, die entsprechende Schlüsse daraus gezogen haben. Der Grund besteht aber nicht in der Wirklichkeit, sondern ist nur, wie Schröder nachweist und auch der Baubefund lehrt, ein Versehen Stengels.

Die Thatsache der frühen Erbauung beider Portale erscheint befremdlich, denn aus praktischen Gründen pflegt man doch einen grösseren Bau nicht in dieser Weise zu beginnen. Vielleicht wollte Konrad von Randegg nur den Anstoss zur Erbauung eines mächtigen, der Stellung der Bischofskirche und

---

[1]) Sein Vorhandensein nimmt noch für das 14. Jahrhundert Schildhauer an.

dem Geschmack der Zeit angemessenen Chors geben, indem er einen den Mitteln eines Privatmanns entsprechenden Teil desselben schuf in der Erwartung, dass die Zukunft das Weitere bringen müsse. Wie die prächtigen Dekorationsstücke heute dastehen, gliedern sie sich allerdings schlecht dem mehr nüchternen Hauptbau ein.

Für den ersten flüchtigen Vergleich tragen beide Portale in ihrer Komposition solche Verschiedenheiten an sich, dass man sie für bedeutend zeitlich differenziert halten möchte, und so kann es nicht verwundern, wenn z. B. Lotz das Südportal in das 15. Jahrhundert setzt. Allein die historischen Thatsachen lassen im Verein mit dem Baubefund und dem Stilcharakter des Skulpturenschmucks eine solche Annahme nicht zu. Dabei muss aber der immerhin mögliche Spielraum für die Erbauung, der durch die Jahre 1343 und 1356 gegeben ist, festgehalten werden; ferner muss in Rücksicht gezogen werden, dass die figürliche Ausstattung noch lange neben der baulichen Thätigkeit am Chor hergegangen sein wird, wofür sogar ein direkter Beweis in dem Umstand zu finden ist, dass die Madonna von 1362 in der Muttergotteskapelle des Doms der Madonnenstatue des Südportals stilistisch voranzusetzen ist. Man darf jedoch diesen Zeitraum nicht allzu sehr ausdehnen, da alle Statuen des Südportals auf der Basis einer Zeitanschauung stehen.

Wie ist nun aber dieser augenfällige Stilunterschied zwischen beiden Portalen, sowohl im Hinblick auf die Dekoration, als auch — hier allerdings in geringerem, wenn auch immerhin noch erheblichem Masse — im Hinblick auf die Einzelbehandlung zu erklären? Nur ganz verschieden geartete Künstlerindividualitäten können als Grund dafür angesehen werden, und zwar sind es hier Individualitäten, die von völlig verschiedenen Kunstauffassungen ausgehen und so gleichsam entgegengesetzte Zeitrichtungen repräsentieren. Darin liegt ein Widerspruch mit der Annahme einer annähernd gleichzeitigen Entstehung beider Portale, und doch löst sich derselbe leicht, wenn man an einen grösseren Altersunterschied der beiden leitenden Persönlichkeiten denkt. Der Meister des Nordportals mit seinem archaischen Charakter,

seiner dem frühgotischen Stil nicht ferne stehenden Schmuckdisposition wäre dann ein schon bejahrter Mann gewesen, der, in der Schule um die Wende des 13. Jahrhunderts aufgewachsen, vielleicht länger, als es sonst durch die Zeitumstände geboten gewesen wäre, am alten Schema haftete; der andere Meister, jung, frisch beobachtend und zu fortgeschritteneren Tendenzen erzogen, hätte diese dann noch weiter ausgebildet und im Südportale zu einem gewissen Höhepunkte geführt. Der Meister des Nordportals entspricht schon nicht mehr ganz seiner Zeit, der des Südportals steht mitten im Getriebe, wie der Vergleich mit dem ähnliche Neigungen verkörpernden Portal von St. Lorenz in Nürnberg lehrt. Das Nürnberger Werk, das wohl zwischen 1350 und 1360 entstand,[1]) steht, was den architektonischen Teil anlangt, dem Augsburger Südportal sehr nahe. Nicht anders ist es mit der Einzelbehandlung der Figuren, in der Nürnberg gelegentlich sogar über das am Südportal Geschaffene hinausgeht. Ein Anachronismus liegt also bei einer der üblichen entgegengesetzten fast gleichzeitigen Datierung beider Portale keineswegs vor, vielmehr weist sogar der Vergleich mit Nürnberg die starke Rückständigkeit des Nordportals, von dem man naturgemäss mit der Datierung ausgehen musste, schlagend nach. —

Es wird nun eine Hauptaufgabe sein, dem Wechsel in der Auffassung bei der Ausschmückung beider Portale[2]) nachzugehen. Diese Entwicklung tritt uns in verschiedener Form entgegen, je nachdem wir das allgemeine Dekorationsmotiv, die Behandlung der Einzelscenen oder die Detailformgebung gesondert ins Auge fassen.

Überaus bedauerlich ist der Umstand, dass das Nordportal einiger seiner Statuen beraubt ist, am Südportal aber die letzte Restaurierung fast die Hälfte der für die Beurteilung massgeben-

---

[1]) Graf Pückler-Limpurg, die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. München 1902.

[2]) Waagen, Kunstwerke und Künstler II, 1845. Bavaria II, S. 677. Foerster, Denkmale der deutschen Kunst III, 10; ferner Sighart, Lübke, Bode.

den Werke erneuern musste und dass die originalen Torsi, wenn sie auch in rühmenswerter Weise würdig aufbewahrt werden,[1]) doch infolge der dem weichen kalkhaltigen Sandstein besonders gefährlichen Witterungseinflüsse so klägliche Überbleibsel sind, dass sie dem Studium nichts bieten und daher übergangen werden müssen.

Der massgebende und bleibende Eindruck, den das Nordportal gewährt, ist der der Ruhe, der Klarheit, der Übersichtlichkeit: es wird wenig gegeben, dies Wenige aber konsequent im Dienste der Architektur. Der Portalbau, wie er heute dasteht, ist nicht nach seinem ursprünglichen Plane ausgeführt. Die Anlage des unteren Teils und die Behandlung der seitlich abschliessenden Strebepfeiler spricht deutlich für eine den Archivolten folgende Wölbung, also für eine kleine Vorhalle. Verwirklicht ist diese Absicht nicht und so scheint man später einem neuen, weit grossartigeren, aber recht nüchternen Plane gefolgt zu sein, indem man durch Emporzerren der Wand eine mit dem unteren Teile absolut unorganisch verbundene Überhöhung schuf, die man durch Blenden und reichen Statuenschmuck belebte. Wie der obere Abschluss dieses Gebildes gedacht war, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren: der krönende Rundbogen mit seiner aufgesetzten kielförmig geschweiften Spitze ist nur ein Notbehelf, dazu dienend, den reichen plastischen Schmuck den ärgsten Unbilden der Witterung zu entziehen.

Das Tympanon des Portals wird durch zwei Horizontallinien in drei klar von einander gesonderte Flächen zerlegt, in denen relativ wenige und dabei deutlich vom Hintergrunde sich abhebende Figuren übersichtlich dem Beschauer die dargestellten Begebenheiten verkörpern. In den Archivolten befindet sich kein figürlicher Schmuck, die inneren Kehlungen bleiben ganz frei und lassen nur die kräftige Profilierung wirken, während die äusserste nur mit hochgotischem Blattwerk gefüllt ist, das origineller Weise beiderseits aus einem Löwenmaule herauswächst.

In den Portallaibungen standen je drei Statuen, von denen

[1]) In der Domkrypta.

jedoch die zwei äusseren der Zeit zum Opfer gefallen sind. In gleicher Höhe wie diese befindet sich die in ähnlicher, jedoch mehr ausgezeichneter Weise am Mittelpfosten aufgestellte Marienstatue. Die Konsole, von der sie getragen wird, ist im Gegensatz zu den laubverzierten oder rein architektonisch behandelten Trägern der anderen Statuen figürlich geschmückt.

Die das Portal seitlich abschliessenden Streben hatten, wie die vier Konsolen beweisen, statuarischen Schmuck, und zwar muss nach den vorhandenen ehemals zur Rückenbefestigung dienenden Wandlöchern ihre Grösse der der Portalfiguren gleich gewesen sein, wenn man auch aus ästhetisch-optischen Gründen den Fusspunkt derselben etwas tiefer gerückt hat. Die beiden Konsolen zur Rechten sind jedoch ihres Schmuckes beraubt (die verwitterte Holzfigur auf der einen, die man willkürlich als Konrad von Randegg deutet, ist nicht hergehörig), zur Linken stehen die beiden Figuren der Verkündigung, die gemäss den viel geringeren Grössenverhältnissen ebenfalls nicht hierhergehören und viel jüngeren Datums sind. Ausserdem zeigt die Stirnseite des linken Pfeilers die stark verwitterte Gestalt der Maria Magdalena, deren Ursprünglichkeit ebenfalls nicht unanfechtbar ist. Als Bekrönung der Archivolten und damit als ein den Übergang zum oberen Teil des Baues vermittelndes Glied dienen sechs Paare sich in einander verbeissender Löwen.

Weniger streng und organisch als diese absolut durch die Architektur beherrschte und durch sie gegebene Zier des ursprünglichen Baues und schon dadurch von ihr unterscheidbar ist die figürliche Dekoration des Oberbaues, dem durch Blenden eine Fünfteilung gegeben ist. Die Einzelfiguren sind gleichsam neben einander aufgereiht, sie sind nicht logisch durch die Architektur bedingt: ihre Konsolen, ihre Baldachine sind einfach an die schmucklose Wand geheftet. Die bevorzugte Mittelstellung nimmt die thronende Gottesmutter auf hohem Sockel ein, sie ist der Gipfelpunkt der ganzen Aufstellung, die, gebildet aus acht Gestalten, entsprechend dem tieferen Fusspunkt der äussersten Blendnischen, nach den Seiten zu sinkt. Unterhalb jeder dieser Figuren steht auf der breiten Fussplatte der Blenden je eine

Statue. Auch alle diese Bildwerke befinden sich mit Ausnahme der Mittelfigur in keinem Zusammenhange mit der Architektur und verraten so die Hilflosigkeit ihres Meisters.

In keiner Beziehung gereicht diese Überhöhung dem Bau zum Vorteil, ihr Schöpfer hat nichts mit dem Schöpfer des eigentlichen Portals gemein, wie später auch noch stilistisch nachzuweisen sein wird.

Fast diametral entgegengesetzt ist der allgemeine Eindruck des Südportals. Wenn dort ein weises und bewusstes Beschränken auf weniges ein um so bedeutungsvolleres Hervortreten des Einzelnen bewirkte, so ist hier der Grundcharakter der Darstellung ein Durcheinander, eine Unruhe, ein Zuviel in jeder Hinsicht, so dass ein ruhiger Genuss der Einzelheiten unmöglich wird; denn das Ganze ist nur als Ganzes geniessbar, der Reichtum der Bilder wirkt jedem Einzelgenuss entgegen.

Besonders krass spricht sich dies im Tympanon aus. Es ist, wie das des Nordportals, dreigeteilt, unterscheidet sich aber in der Wirkung weit von jenem. Dort hoben sich die Streifen weithin sichtbar und klar begrenzt von einander ab, hier wird vor der Überfülle an kleinen und kleinsten Scenen diese Dreiteilung den Sinnen viel weniger bemerkbar, obgleich der Künstler an Stelle der schlichten tektonischen Bänder Reihen von stark ausladenden und aufs zierlichste und reichste durchgebildeten Baldachinen angebracht hat.

Drüben lud die Darstellung durch die geringe Zahl der Figuren, ihre relativ bedeutende Grösse, ihr klares Abheben vom Reliefgrunde geradezu zum Beschauen ein, hier ist es selbst dem schärfsten Auge schwer, Ordnung in den Wirrwarr zu bringen: die Flächen sind so überladen, die Figürchen so klein und gehäuft, die Staffage, die drüben ganz fehlte, so überreich, dass nur wenige sich der undankbaren Aufgabe einer genaueren Betrachtung unterziehen werden. Das Ganze nähert sich trotz seines hohen Reliefs für den geistigen Eindruck mehr einem flächenhaften Durcheinander als einer plastisch-figürlichen Darstellung. Es scheint fast, als hätte der Künstler, um dem inneren Drange seiner reichen Phantasie Genüge zu thun, alles, was ihm hinder-

lich in den Weg kam, insbesondere die Gesetze, die sich für ihn aus dem architektonischen Zusammenhange ergaben, rücksichtslos niedergetreten.

Die drei Kehlungen der Archivolten sind, wie es die Gotik liebt, mit Baldachinsitzfigürchen, 36 an der Zahl, ausgestattet, und da diese gemäss der Enge der Kehlungen sehr klein sind, so wird dadurch der Eindruck des Wirren, Übertriebenen und dabei nur rein Dekorativen noch verstärkt.

Die Laibungen und die inneren Strebenseiten sind, wie beim Nordportal, mit Statuen geschmückt, aber auch darin, dass man jederseits zur Sechszahl gelangt ist, zeigt sich der Hang zum Prunkhaften; ferner waren sie drüben in einer an das Romanische erinnernden Weise vor den Laibungen, bezw. vor der Wand aufgestellt, hier sind sie eingelassen und so zeigt sich auch darin der Weitergang zu einer mehr flächigen Auffassung.

Alle Konsolen sind ausserdem reich figürlich geschmückt, und gerade diese Darstellungen gehören in ihrem echten und urwüchsigen Humor mit zu den prächtigsten und sympathischsten Leistungen am ganzen Bau.

Ein zackengeschmückter Bogen verbindet triumphbogenartig die Vorderseiten beider Pfeiler und bildet so im Verein mit einem dahinter gespannten Stichbogengewölbe eine architektonisch ausgezeichnet wirkende Vorhalle. Und um keine Stelle an diesem nicht allzu grossen Bau frei zu lassen, ist auch die sonst tote Fläche der inneren Strebenseiten zwischen den Statuenreihen und dem Gewölbeansatz mit je zwei Statuetten belebt. Der Künstler wird sogar so bizarr, dass er es wagt, in ähnlicher Weise wie die Archivolten das doch der Horizontale sich nähernde Stichbogengewölbe mit 24 stehenden Statuen zu bekleben, ein für den zufällig in die Höhe Schauenden zwar merkwürdiger, aber wenig erfreulicher Anblick. Man kann bei diesem Portal nicht mehr mit Einzelheiten, man muss mit Summen rechnen, und dieser summarische Charakter ist der dem Südportal spezifische.

Die einzige ruhige Fläche am ganzen Bau ist die Wand über dem Abschlussbogen, die gleichsam die Stirne des ganzen Portals bildet. Sie ist würdig mit einer Reihe von Einzelstatuen

belebt, die zwar auf Konsolen gesondert aufgestellt sind, aber dennoch innerlich eine Scene bilden; und diese Reihe setzt sich sogar auf die Ostseite des Strebepfeilers fort. Architektonisch ist diese Darstellung nicht zu rechtfertigen versucht, wir finden auch hier das einfache Aneinanderreihen, das uns bereits an den oberen Partien des Nordportals charakteristisch entgegentrat und das überhaupt ein der weiteren schwäbischen Schule eigener Zug zu sein scheint.

Um die Beschreibung zu vollenden, seien noch die kleinen dekorativen Bischofsfigürchen in den oberen Teilen der Strebepfeiler erwähnt, ferner sei bemerkt, dass auch die dem Südportal benachbarten beiden Strebepfeiler mit plastischen Gebilden geschmückt sind; doch ist eine eingehende Besprechung derselben unnötig, da einerseits die Darstellung in keinem Zusammenhange mit dem Portal steht, andererseits die Statuen völlig erneuert sind und deshalb dem stilistischen Studium kein Material bieten.

Derselbe Gegensatz der klaren Einfachheit und der wirren Überladung herrscht auch in Bezug auf den Inhalt der Darstellung. Beide Portale sind Marienportale, sie sind der Himmelskönigin geweiht, der Patronin des Augsburger Doms und der Titularheiligen des Chors, in den diese prächtigen Zugänge zu führen bestimmt waren und der den Rang als Hauptkultstätte dem alten westlichen Peterschor entreissen sollte. Dieser Bestimmung entsprechend sehen wir denn auch einen Schmuck entstehen, der gemäss einer alten französischen aber längst in Deutschland heimisch gewordenen Sitte schon vor dem Eintritt in die Kirche würdig auf den Kultmittelpunkt vorbereitet.

An beiden Portalen ist Maria die Hauptfigur. Als Gottesmutter mit dem Kinde auf dem Arm, als Königin mit dem Scepter tritt sie als die das Ganze beherrschende Figur entgegen. Über ihrem Haupte schwebt ein reich architektonisch behandelter Baldachin.

Doch nun zur gesonderten Betrachtung des Nordportals. Marias Füsse stehen auf einer kapitälartigen Konsole, deren achteckiger Körper durch eine Reihe von knieenden und stehenden Relieffigürchen vor Arkaden belebt ist. Es ist wahrscheinlich,

dass wir in der vorderen Figur eines Geistlichen, der in inbrünstigem Gebete kniet, die Gestalt Konrad von Randeggs, des kunstbegeisterten Stifters, zu sehen haben. Die übrigen Figuren, die zum Teil sehr verletzt sind, sind musizierende Engel.

Zur Rechten der Maria steht eine gekrönte Frau, die als Attribut ein Kirchenmodell trägt. Da dieses, so schematisiert es auch sein mag, doch die Grundzüge der alten östlichen Domfassade in ihrer Eigenart erkennen lässt, da wir ausserdem urkundlich über das durch eine Vision geweckte rege Interesse der Kaiserin Adelheid an dem Bau des Bischofs Luntolf unterrichtet sind, so werden wir in dieser Gestalt die heilige Adelheid zu erblicken haben.

Über die Bedeutung der gekrönten Gestalt ihr zur Seite wird man infolge Fehlens des Attributs zweifelhaft bleiben müssen, ja, nicht einmal die Frage ist zu beantworten, ob sie männlich oder weiblich sei. Schröder[1]) wirft die Frage auf, ob es vielleicht die heilige Elisabeth von Thüringen sei.

Die nächstfolgende Konsole ist leer, die ihr benachbarten Statuen der Verkündigungsscene sind, wie praktische und stilistische Gründe beweisen, nicht hierher gehörig, während die stark verwitterte Maria Magdalena an der Stirnseite des Strebepfeilers ursprünglich sein kann.

Zur Linken der Maria steht eine weibliche Heilige, die man mit Waagen und Lübke für Magdalena erklären möchte, wenn auch das von ihr gehaltene Attribut stark zerstört ist. Allein der Umstand, dass Magdalena noch einmal am Portale vorkommt, scheint dieser Auffassung zu widersprechen. Sighart deutet sie ohne Grund als Afra, wie er auch nicht minder willkürlich die Heiligen zur Rechten der Maria als Heinrich und Kunigunde anspricht.

Der Bischof ihr zur Seite ist, am Fisch erkennbar, Ulrich, der Patron Augsburgs.

Das Tympanon des Nordportals zeichnet sich, wie bereits

---

[1]) Die Domkirche zu Augsburg. (Sonderabdruck aus der Beil. der Augsb. Postztg. August 1900.)

erwähnt, trotz seiner horizontalen Dreiteilung, durch grosse Übersichtlichkeit aus. Dies ist um so mehr zu bewundern, als sich die Einzelscenen ohne jede trennende Schranke, ja sogar ohne einen betonten neutralen Raum an einander reihen. Das Geheimnis des Künstlers besteht darin, dass er durch leichte Wendungen der Körper die Zugehörigkeit der Personen zu einer Handlung deutlich und zwingend ins Bewusstsein ruft. Der Cyklus beginnt nach der an älteren Werken, wie z. B. dem Freiburger Tympanon, nicht seltenen Weise zur Rechten des Beschauers im unteren Streifen und setzt sich successive nach der Linken und dann nach oben fort.

Die erste Scene ist die der Verkündigung: ein Engel mit einem Spruchband und Maria, das ist alles, was der Künstler zu diesem in seinen psychologischen Äusserungen so schwierig darstellbaren Thema gebraucht; auf alles weitere Beiwerk verzichtet er.

Es folgt dann die Geburt Christi: Maria ruht auf einem reich mit Kissen und Tüchern ausgestatteten Lager und hält das Kind auf ihrem Schosse, während der alte Joseph, auf seinen Stock gestützt, ihr zu Häupten gemütvoll zuschaut. Der Stall als Ort der Handlung ist in jener häufig vorkommenden Abbreviatur durch die über ein Korbgeflecht hervorblickenden Köpfe eines Rindes und eines Esels gegeben.

Die nächste Scene, die der Anbetung, tritt in ihrer denkbar knappsten Form auf: Maria sitzt auf dem Thron, auf ihren Knieen steht das den Königen zugewandte Kind, einer der Weisen kniet, der Zweite deutet auf ihn und scheint dadurch den zögernden jugendlichen Dritten zu einem gleichen Thun ermuntern zu wollen, und über dem Ganzen schwebt der schön gezackte Wunderstern.

Den zweiten Streifen nimmt die Darstellung des Todes der Maria ein: in der Mitte ruht lang ausgestreckt auf verhülltem Lager Maria, hinter ihr steht Gott Vater, der die Seele der Abgeschiedenen in der Gestalt eines bekleideten Kindes zu sich nimmt. Zu seinen Seiten befinden sich je sechs Apostel, die teils die rituell vorgeschriebenen gottesdienstlichen Handlungen vornehmen, teils ihrer Trauer um die Tote Ausdruck verleihen.

Im obersten schmalen Dreiecksfeld thronen einander zugewandt der Weltheiland und die ihn mit erhobenen Händen anbetende Mutter, zu ihren Seiten befinden sich je zwei musizierende oder betende Engel.

Wir wenden uns nunmehr unter Übergehung der die Archivolten des Portals krönenden sechs Löwenpaare, die hier wohl nur ornamentale Bedeutung haben, von Sighart allerdings, vielleicht in Rücksicht auf die darüber befindliche Königsstatue, etwas gezwungen als „die Beschützer des wahren Salomo“ erklärt werden, zum oberen, etwas späteren und weniger erfreulichen Teile, der cyklisch vollständig selbständig behandelt ist. Auch hier befindet sich in der Mitte die Gottesmutter. Ihre ausgezeichnete Bedeutung ist äusserlich einerseits durch ihre Darstellung als thronende Königin, andererseits dadurch, dass sie die ganze Breite der Nische einnimmt und den Gipfelpunkt der Gruppe bildet, anschaulich gemacht. Ihr zur Seite stehen je eine weibliche Gestalt, von denen die zu ihrer Rechten ein Spruchband hält. Dann folgen beiderseits je drei bärtige Männer mit Spruchbändern.

Unter diesen Statuen befinden sich neun Figuren, nämlich drei sitzende Könige (einer von diesen schlägt die Harfe) und Frauen mit Spruchbändern. Das Erkennen und Deuten dieser Statuen ist zur Zeit unmöglich, da sie durch den Schmutz der dort nistenden Vögel zur Unkenntlichkeit entstellt sind, vielleicht nicht zum Nachteil; denn diese Machwerke gehören zu dem Schwächsten, was Augsburg an mittelalterlichen Kunstwerken aufzuweisen hat. Wahrscheinlich bedeuten sie, wie ihre Gruppierung um das Zentrum, die Gottesmutter, andeutet, die Weissager der Ankunft des Herrn, die Propheten und die Sibyllen.

Oberer und unterer Teil stellen also das Gleiche dar, die Verherrlichung der Maria. Während der untere Teil aber schlicht und einfach gleichsam als ein Attribut zu der Hauptstatue die Geschichte des Lebens und Sterbens der Madonna in den wesentlichsten Hauptmomenten erzählt, daneben ihr wie ein Ehrengefolge Heiligengestalten zur Seite gibt, wird oben anscheinend

der mystische Zusammenhang zwischen altem und neuem Testament dargelegt.

Auch noch in anderer Beziehung zeigt sich der Gegensatz des unteren zum oberen Bauteil und dadurch findet eine Überleitung zum Südportal statt. Während unten das figürliche Ornament überaus dezent und fast unsichtbar gegeben ist, tritt dasselbe oben bereits viel bemerkbarer auf, und gerade die reiche Ornamentik bildet einen wesentlichen Schmuck des Südportals.

Auch das Südportal ist der Verherrlichung der Maria geweiht, wie auch ihre auf eine reich mit Engelsbrustbildern geschmückte Basis gestellte Statue in ganz ähnlicher Weise wie drüben den Mittelpunkt bildet. Allein schon darin, dass die zwölf Apostel, auf die Laibungen und Innenseiten der Streben verteilt, ihr Ehrengefolge bilden, zeigt sich die Steigerung gegenüber dem Nordportaltypus. An den Pfeilerstirnen zur Linken des Beschauers stehen ein Schutzmantelbild und eine gekrönte Heilige, deren Attribut abgebrochen ist. Zur Rechten befinden sich als Pendants die durch die letzte Restaurierung erneuten Statuen der Verkündigung.

Zu Füssen aller dieser Gestalten befinden sich Wappenschilde, deren Bedeutung nicht mehr klar ist. Man hat versucht, in ihnen die Wappen der zwölf Goldschmiede, welche gemäss einer alten Nachricht ehemals die Bronzethüre gefertigt hätten, zu sehen; allein es lag kaum im Geiste dieser so frisch und unmittelbar schaffenden Zeit, derartige Reminiscenzen pietätvoll zu pflegen, ganz abgesehen von dem Umstand, dass mehr als zwölf Statuen mit solchen Wappen geschmückt sind.

Dasjenige Moment, welches den wesentlichen Gegensatz des südlichen Tympanons zu dem des Nordportals bewirkt, ist das Eindringen mehr malerischer Tendenzen in das Relief. Häuser, Bäume, Berge, alles wird, wie es der jeweilige Vorgang verlangt, in Hülle und Fülle gegeben, ein grosser Teil der Scenen spielt sich sogar in Innenräumen ab: Momente, die dem Meister des Nordportals noch fern lagen. Dadurch musste es naturgemäss bei der fortlaufenden Art der Darstellung zu einem Konflikt kommen, und dieser gehört nicht in letzter Linie zu dem, was

den verworrenen und unschönen Eindruck verursacht. Der Meister des Nordportals steht zweifellos in seiner Beschränkung auf das einfach Monumentale dem Romanismus näher als sein jüngerer Gefährte, der sich ganz als der Mann der entwickelten Gotik kennzeichnet, indem er in seiner Freude am reichen Detail sich nicht die durch die Sachlage geforderte Beschränkung aufzuerlegen vermag, ja vielleicht im Übertrumpfen des älteren, hinter der Zeit zurückgebliebenen Kollegen sein nächstes Ziel sah. Ihm wird alles Mittel zum Zweck, er zeigt sein reiches Können, er imponiert und erweckt berechtigtes Staunen, allein leider auf Kosten des ästhetischen Wohlgefallens. Man kann nicht umhin, den ganzen Cyklus nur als ein Mittel zur Ausfüllung der sonst leeren Fläche zu betrachten; was dargestellt und wie dies dargestellt ist, ist überaus gleichgültig.

Die Deutung der Einzelscenen ist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, recht zeitraubend und schwierig. Obwohl manche Scenen, die sich in Innenräumen abspielen, durch die umrahmende Architektur aus der Masse gesondert werden, herrscht doch im allgemeinen ein solches Ineinander, das die am Nordportal mit den einfachen Mitteln erzielte klare Scheidung aufs schmerzlichste vermissen lässt. Vor allem berührt es unsympathisch, dass die Grössenverhältnisse je nach dem verfügbaren Raum gänzlich verschiedene sind, so dass oft Scenen, die nächste Beziehungen zu einander haben, durch den veränderten Masstab auseinander gerissen werden.

Auch hier hat der Cyklus das Marienleben zum Gegenstande, und es ist interessant zu untersuchen, wie die Individualität der beiden Künstler, diese historische Folge im Ganzen, wie die korrespondierenden Scenen im Einzelnen verschieden darstellte.

Während der Künstler des Nordportals nur die Momente herausgreift, in denen sich die an Einzelheiten so reiche Marienlegende gleichsam konzentriert, sucht der Meister des Südportals selbst entlegene Versionen auf, um das, was er erzählen will, möglichst reich erzählen zu können. Er lässt den Cyklus mit der Vorgeschichte der Geburt Mariä beginnen, wie sie auf dem

apokryphen Protoevangelium Jakobi beruht.[1]) Dies ist um so auffälliger, als in jener frühen Zeit die Darstellung dieser Legende speziell in Deutschland eine überaus seltene ist; wird doch der Kult der Eltern Mariä im Abendlande erst kurz vor 1400 offiziell eingeführt, wenn auch deren Verehrung bereits in altchristlicher Zeit nachzuweisen ist.

Die erste Scene ist die Zurückweisung des Joachim im Tempel. Der Innenraum ist durch einen vorne offenen Baldachin angedeutet, unter dem sich die zwei handelnden Personen, Ruben und Joachim, befinden. Es folgt die gleichzeitige Verkündigung der Engel an Joachim und Anna und die Begegnung an der goldenen Pforte. Diese drei Scenen sind durch die Einheit der Staffage so eng mit einander verbunden, dass dem mit den Einzelheiten der Legende nicht vertrauten Beschauer jede Möglichkeit der Deutung genommen ist.

Es folgt die Geburt der Maria, wobei der Innenraum durch ausgespannte Teppiche angedeutet ist. Die Scene ist völlig in der Art der später so oft dargestellten Geburt Christi aufgefasst, selbst die das Bad bereitenden Frauen dürfen nicht fehlen.

Dann kommen als drei weitere nicht minder schwierig zu entziffernde Scenen der Tempelgang, die Opferung und die Wahl des Bräutigams, in welch' letzterer Scene Maria merkwürdigerweise schon als thronende Königin erscheint, und endlich ihre Vermählung. Den Schluss des unteren Streifens bilden Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, Verkündigung an die Hirten und zuletzt die Beschneidung. Die Figürchen sind bald grösser, bald kleiner, nirgends sind Scheidungen, nicht einmal die Angabe der Innenräume ist konsequent durchgeführt. Die Scene der Verkündigung unterscheidet sich von der der Nordseite dadurch, dass hier die Taube des heiligen Geistes über dem Haupte der Maria schwebt; die Geburt Christi, die drüben einen Höhepunkt der Darstellung ausmachte, muss hier auf ein Minimum zusammenschrumpfen, da die gleichzeitige Verkündigung

[1]) Detzel, Christl. Ikonographie. II. 1896.

an die Hirten oberhalb der schachtelartigen Hütte gegeben werden soll.

Es folgt zunächst im zweiten Streifen die puppenhafte und eng zusammengedrängte Anbetung der Könige, die sich weit entfernt von der Freiheit der Wiedergabe am Nordportal. Dann kommen der bethlehemische Kindermord und die Flucht nach Ägypten; endlich die Legende des apogryphen Mattheusevangelium, dass bei der Ankunft Christi in Ägypten die Götzenbilder zu Boden gefallen seien. Diese Scene ist in der deutschen Kunst sehr selten dargestellt worden, und so mag es sich lohnen, näher auf dieselbe einzugehen. Nach dieser Legende, deren Entstehungsgrund in den Worten Jesaias 19, 1 zu suchen ist, trat in der Stadt Sotinen die heilige Familie in einen Tempel, und sofort stürzten alle Götzenbilder zu Boden. Als der Vorsteher der Stadt, Aphrodisius, von der Wirklichkeit dieses Ereignisses Einsicht genommen hatte, wurde er und das ganze Volk von der göttlichen Sendung Christi überzeugt und bekehrten sich.

Wir sehen diese Scene streng nach dem Wortlaut der Legende erzählt, indem sie in einem Innenraum vor sich geht, ganz im Gegensatz zu den Vorschriften des byzantinischen Malerbuchs vom Berge Athos, das die Scene der Flucht nach Ägypten damit vereint und in § 216 vorschreibt[1]): „Ein Berg und die Heiligste sitzt auf einem Füllen mit dem Kinde und schaut hinter sich auf Joseph, welcher einen Stock mit seinem Rocke auf seinem Rücken hat; ein Jüngling führt das Füllen an dem Zaum, hält einen Korb und sieht zurück auf die Heiligste. Und vor ihnen eine Stadt, und die Götzenbilder fallen von den Mauern derselben.“

Es folgen die Scenen, wie Maria und Joseph den Heiland suchen und ihn im Tempel lehrend finden. Beide inhaltlich doch eng mit einander verknüpfte Scenen sind ein gutes Beispiel für die Rücksichtslosigkeit, mit der der Meister den Masstab behandelt. Dann folgt die Grablegung des heiligen Joseph, der Tod der Maria und ihre Grablegung. Der Unterschied in der Behandlung

[1]) cit. nach Detzel.

des Todes der Maria, eine Scene, in der die ganze Mariengeschichte gipfelt, ist für die veränderte Auffassung gegenüber dem Nordportal recht bezeichnend. Drüben ist sie mit epischer Breite dargestellt, die lang ausgestreckte Gestalt ist nicht nur der Mittelpunkt des Streifens, der dieser Darstellung allein gewidmet ist, sondern auch der Schwerpunkt des ganzen Tympanon. Die Feierlichkeit der Situation ist durch die neben einander aufgereihten, mannigfach bewegten Gestalten der Apostel noch erhöht, und selbst vor der Darstellung des übersinnlichen Moments, der Aufnahme der Seele in den Himmel, ist der Meister nicht zurückgeschreckt. Und hier? Es ist nur eine unter vielen Scenen, dazu noch an das Ende des Streifens verlegt, kaum erkennbar und ohne jede feierliche Wirkung.

In dem schmalen obersten Streifen ist die Himmelfahrt Mariä, sowie ihre Krönung dargestellt; die beiden Dreiecksstücke an den Seiten sind nicht ungeschickt durch Engel ausgefüllt. Aber auch hier wieder der alte Gegensatz zum Nordportal, indem dort die das ganze Thürfeld krönende Scene streng symmetrisch und feierlich dargestellt war, während sie hier fast unerkennbar ist und darum vielleicht mit Recht als eine unter vielen gleichgültig zur Seite geschoben wurde. Die Engelsfigürchen, deren Beziehung zur Hauptgruppe drüben so schön motiviert war, sind hier nur Verlegenheitsauskunft geworden und haben mit der Begebenheit selbst gar nichts zu thun.

Der ästhetische Rückschritt in Bezug auf die Anordnung des Ganzen und die Beziehung der einzelnen Teile auf das Ganze ist in diesem Tympanon evident; nicht minder verletzend zeigt er sich in der übrigen Dekoration. Während drüben jede einzelne Figur etwas bedeutet, wird sie hier zum inhaltslosen Ornament. Mögen die 36 Sitzfigürchen der Archivolten die Genealogie Christi, oder, wie andere wollen, Propheten und Patriarchen darstellen, oder mögen die 24 stehenden diese Propheten und Patriarchen sein; für die Würdigung des Portals in künstlerischer wie auch selbst ikonographischer Beziehung ist das gleichgültig. Nicht minder ist es interesselos, wen die vier Figürchen mit Schriftbändern über den Apostelreihen verkörpern.

Das Auge ist ermüdet, es kann dem wirren Gewoge nicht folgen, und so begnügt sich der Verstand mit der mühsam abgelesenen Thatsache, dass der ganze immense Aufwand an bildnerischem Schmuck nichts anderes bedeutet als die Vorbereitung zu dem, was das Tympanon erzählt.

Weit ruhiger, wenn auch durch die mangelnde Verbindung etwas langweilig anmutend, ist die Reihe von 24 Einzelfiguren oder Einzelscenen, die an der Stirnseite des Portals angebracht ist und das jüngste Gericht darstellt. In der Mitte thront in rein frontaler Haltung, durch seine Grösse majestätisch alles überragend, der Weltheiland, ihm zur Rechten kniet mit flehender Geberde Maria, zur Linken Johannes. An der Seite der Maria folgen drei Engel, die zum Teil Marterwerkzeuge tragen, dann drei Frauen und als Abschluss eine Darstellung des himmlischen Jerusalem, drüben, hinter Johannes, ebenfalls drei Engel mit Leidensgeräten und als Schluss der Höllenrachen, in den ein scheusslich-fratzenhafter Teufel an eiserner Kette die Verdammten hineinzerrt. Als Zusatz zu dieser Darstellung finden sich an der Ostseite des östlichen Strebepfeilers die Figuren eines Teufels und eines Michael. Alle diese Statuen sind völlig erneuert, ebenso die Konsolen, in die origineller Weise die Scene der Auferstehung der Toten hineinverlegt ist.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf die Bischofsfigürchen an den Strebepfeilern hingewiesen, die lediglich schmücken und ausserdem als moderne Erneuerungen kunsthistorisch wertlos sind.

Nicht minder äussert sich auch im Stil der Skulpturen beider Portale eine Verschiedenheit. Das Nordportal enthält mancherlei archaische Züge, deren Vorhandensein sich so stark geltend macht, dass Schnaase[1]) und Kugler[2]) an die Verwendung älterer Skulpturen aus dem 13. Jahrhundert denken konnten. Dem ist zwar keineswegs so, doch lassen Unterschiede in der Behandlung der Einzelheiten die Entstehung durch einen Meister als unwahrscheinlich erscheinen.

[1]) Gesch. d. bild. Kunst. VI. S. 503.
[2]) Handb. d. Kunstgesch. II. S. 134.

Als die schwächste Arbeit tritt dem Beschauer die Figur ganz zur Linken entgegen. Ihr Verfertiger gibt nur ein allgemeines Schema des Menschenkörpers wieder, den Oberkörper vernachlässigt er ganz, und nur dadurch, dass er das rechte Knie, allerdings ohne organische Begründung, leicht durch die Gewandung hindurchschimmern lässt, deutet er an, dass auch unter der grossen Gewandmasse ein Körper lebt. Dem entsprechen auch der kegelförmige Hals und der fleischige, plumpe Kopf mit den zugeschwollenen Augen, die im höchsten Grade die Verständnislosigkeit des Meisters offenbaren. Recht gut findet er sich mit dem Gewande ab, indem er bei schöner plastischer Tiefe die grossen Hauptfaltenzüge in einer in der Natur allerdings nicht vorkommenden Reinheit gibt und so noch stark an die bedeutenden Werke des 13. Jahrhunderts anklingt. Die Falten zur Seite lässt er gerade herunterfallen und dann weich aufstossen, die vordere Hauptfalte schräge vor dem Körper verlaufen, während er der horizontal vor den Leib gehaltenen Mantelmasse durch Schwingungen, die nach unten zunehmen, Leben zu verleihen strebt. Aber gerade in diesem letzten Motiv, das schon seiner Natur nach ein bedeutenderes Können voraussetzt, zeigt sich klar, dass der Meister nicht die Natur sieht, sondern sie nur nach allgemeinen Gesichtspunkten aus dem Gedächtnis nachahmt; wo er ins Detail gehen muss, steht er hilflos da. Es zeigt denn auch das schwierigere Motiv des Zusammenlaufens der Falten in einem Punkt sein ganzes Unvermögen. So schlecht und unbefriedigend diese Statue auch ist, so ist ihre Stilverwandtschaft mit den drei zunächst benachbarten eine bedeutende, so dass man nicht an eine Verschiedenheit der Werkstätten, geschweige denn an eine zeitliche Differenz zu denken vermag.

Stilistisch steht ihr am nächsten die Adelheid, die jedoch im einzelnen weit mehr befriedigt, ohne dass sich aber irgend ein stilistischer Fortschritt in ihr ausspräche; und an diese schliesst sich wieder eng die sog. Magdalena an, wenngleich deren erster Eindruck infolge der starken Korrosion, die dem Faltenwurf jede Tiefe genommen hat, ein völlig verschiedener ist. Bei beiden

Figuren ist das in der linken Eckfigur noch unbestritten herrschende Prinzip der Frontalität durch eine leichte Ausbeugung der Hüfte gemildert und dadurch dem Körper ein erster Hauch wirklichen menschlichen Lebens eingeflösst. Bei beiden Figuren ist der Bauch übertrieben vorgewölbt, wodurch, zumal bei der Magdalena mit ihren über die Brust gelegten Armen, der Eindruck stärkster Unproportioniertheit zwischen Unter- und Oberkörper entstehen musste. Auf den hohen Aufstellungsort ist somit keine Rücksicht genommen. Die Köpfe sind breit, doch nach unten verschmälert, den Gesichtern liegt noch jede Individualität fern und, da dem Meister infolge Fehlens von Modellstudien nur ein Kopfideal zu Gebote stand, so entstand die frappierende Familienähnlichkeit zwischen beiden Figuren; aber selbst in der Wiedergabe dieses Schemas zeigt sich ein feines Empfinden, denn die Behandlung der zarten Übergänge lässt, allerdings nur in den Grenzen der Zeit, eine Weichheit erkennen, die beide Statuen zu liebenswürdigen Leistungen macht. Dies zeigt sich an den Augen, die, bei beiden Werken völlig gleich gebildet, in der weichen Einsenkung unter dem Unterlid eine grössere Einwirkung der Natur erkennen lassen, dies zeigt sich ferner in der fein geformten Nase, dem elegant geschwungenen kleinen Mund und in dem hübsch behandelten Kinn. Bei der Magdalena findet sich sogar eine Andeutung des Fettpolsters unter den Wangen. Schlecht weiss sich der Künstler mit der Halspartie abzufinden, die jedes Details, jedes verständnisvollen Eingehens entbehrt. Die Haare sind schematisiert, sie stehen in direktem Gegensatze zur Wirklichkeit und lassen in ihrem Flusse die darunter befindlichen Ohren nicht erkennen.

In der Gewandung dagegen, für deren volle Würdigung wir uns nur an die Adelheid halten können, liegt wieder ein gewisser grossartiger Zug; eine strenge Energie spricht sich in den plastisch und tief ausgearbeiteten Falten aus, die von der senkrechten Linie durch eine leichte Schwingung nach dem Spielbein zu abweichen. Allein es wäre falsch, diese Grossartigkeit als eine beabsichtigte und durch den Zweck bestimmte anzusehen, sie ist vielmehr eine einfache Folge des kindlichen Beobachtungs-

vermögens jener Zeit, das den grossen Statuencyklen des 13. Jahrhunderts gegenüber nur unbedeutend weiter gebildet ist: nur das grosse Ganze prägt sich dem Künstler ein, nur dies weiss er wiederzugeben und so erzielt er, indem er nur mit Hauptmotiven arbeitet, für oberflächliche Beobachtung eine ähnliche Wirkung, wie die Meister der Renaissance, bei denen wiederum die Hauptzüge unbeschränkt dominieren und die kleinen und kleinsten Details, die in den späteren Jahren der Gotik eine so gewaltige Rolle gespielt hatten, nur so weit wiedergegeben werden, als sie zur wirksamen Steigerung des grossen Zuges nötig sind.

Vor allem klar zeigt sich der Mangel eingehenden Naturstudiums in der schematischen Behandlung des Gewandüberschlags, welcher rein traditionell gelegt ist. Ganz ungenügend ist der Meister bei der Hand; sie trägt das Kirchenmodell und ist deshalb tellerförmig ausgestreckt, die Finger sind stockartig, überhaupt nicht modelliert und in ihrem Organismus gänzlich unverstanden.

Wenn den bisher betrachteten Werken infolge der Beschränkung auf Wesentliches eine gewisse Grossartigkeit nicht abzusprechen war, so ist dies in allerdings nur geringerem Masse auch bei der Mittelfigur der Fall. Diese Minderung geschieht deswegen, weil der Meister im künstlerischen Sehen etwas fortgeschritten ist, ohne jedoch mit dem weiter gehenden Wollen ein gleichwertiges Können zu verbinden. Er will in der Gewandung Details geben und deshalb häuft er einmal beobachtete Motive, denen ausserdem sein Meissel noch nicht gewachsen ist, und sucht so den Eindruck eines reichen Lebens hervorzurufen. Die Folge ist eine starke Unruhe und ein Gefühl grösster Naturunwahrheit; denn die Details sind weder im einzelnen noch in ihrer Gesamtheit der Wirklichkeit entsprechend. Sicherlich würde diese Unruhe noch unsympathischer berühren, wenn nicht die Zeit durch Verwitterung mildernd eingegriffen hätte. Die Behandlung des Körpers steht auf genau derselben Stufe wie an den vorhin betrachteten Werken, nur fehlt naturgemäss der den anderen Statuen eigene Reiz der Vornehmheit, zumal auch der Meister mit dem flachen und breiten Gesicht dem ganzen Aus-

druck etwas bäuerlich Grobes gegeben hat, das in starkem Widerspruch zu der aristokratischen Feinheit der Nachbarstatuen steht. Die Augen treten mehr glotzend heraus und analog dem ganzen Bau des Schädels sind auch die weichen Übergänge verflacht. Lübke[1]) irrt zweifellos, wenn er „in ihrem Kopf mit den breiten porträtartigen Zügen, dem Unterkinn und dem gemütlichen Ausdruck“ schon das 15. Jahrhundert erkennt. Wir haben hier vielmehr nur eine andere und etwas fortgeschrittenere Künstlerindividualität, die diese von Lübke übertriebenen Schattierungen hineinbringt.

Auch hier ist der Körperorganismus noch unverstanden, der Arm überaus ungeschickt und die Proportion gänzlich missglückt. Eine seelische Beziehung zwischen Mutter und Kind ist noch gar nicht angestrebt. Leider ist das letztere, das wie zumeist die Christuskinder des 14. Jahrhunderts bekleidet ist, zum grössten Teil nicht mehr im ursprünglichen Zustande erhalten.

Die Statue des Ulrich unterscheidet sich von diesen Werken einerseits durch die mindere Güte der Arbeit, andererseits durch die stilistische Auffassung, die aber nicht von so grosser Verschiedenheit ist, dass an eine grössere zeitliche Differenz gedacht werden könnte. Sein S-förmig geschwungener Körper deutet aber auf einen Meister, der stärker gotisch fühlte. Das Werk ist ein handwerkliches, sein Eindruck ein harter und unerfreulicher. Die Behandlung der Falten ist besonders am Oberkörper willkürlich-schematisch, und der dreieckige Bausch zeigt sogar eine überraschende Ähnlichkeit mit dem der zuerst besprochenen Figur, so dass man sie, wozu die entwickelte Körperhaltung verleiten könnte, dennoch zeitlich nicht allzuweit entfernen darf.

Beachtenswert ist auch die Behandlung des weit vorgeschobenen Bartes, der aus zwei gegen einander gedrehten Haarwülsten besteht.

Das Tympanon, das in seiner Wirkung und Gesamtanordnung

---

[1]) Gesch. der Plastik. 1880. S. 504.

bereits oben charakterisiert wurde, ist eine im einzelnen nicht hervorragende Leistung, die Ausführung ist eine derbe, der grosse Zug, der den unteren Statuen bald mehr, bald weniger infolge der durch die historische Stellung gegebenen Beschränkung anhaftete, musste hier mit dem kleineren Masstabe verschwinden. In dem Gewande spricht sich die Entwicklungsphase, die durch die Figur der Madonna repräsentiert wurde, deutlich aus, der Gesichtstypus derselben kehrt auch hier durchgehends wieder, wenn auch ausnahmsweise, wie in der Maria der Anbetung, die schlankere und vornehmere Kopfform der Adelheid und Magdalena auftaucht. Aber der unerfreuliche Schematismus des Faltenwurfs ist hier noch gesteigert und beweist vornehmlich dort die mangelnde Beachtung der Natur, wo ungewöhnliche Stellungen ein besonderes Studium erfordert hätten.

Die geringe Körperdurchbildung der unteren Statuen kehrt auch hier wieder, gleichzeitig ist der Schwung in der Haltung ein stärkerer. Merkwürdig frei, oft geradezu sprechend, sind die Bewegungen, durch die allerdings auch fast allein der durch die Darstellung geforderte Ausdruck verkörpert wird. Dass diese sich gelegentlich zur Groteske steigern, liegt im Charakter der Zeit und zeigt um so deutlicher das mühsame Ringen des Künstlers. Man sieht, wie er einzelne Scenen nachzuempfinden sucht, wie er sich in sie einlebt und dadurch bisweilen hübsche, selbständig empfundene Motive schaffen kann. In dieser Beziehung zeichnet sich die Figur des alten Joseph am Lager der Maria aus, nicht weniger die Apostel, deren reich abgestufte Ausdrucksbewegungen recht erfreulich gegeben sind. Der Ausdruck der Gesichter ist dabei bald völlig ausser acht gelassen, bald fratzenhaft verzerrt. Sehr leicht setzt sich der Meister über die individuelle Fältelung der Stirne hinweg, indem er rein schematisch Parallellinien anwendet, bald horizontal, bald gewellt, bald den Augenbrauen folgend. Besser gelingt ihm die individuelle Gestaltung der Haarmassen.

Wir sehen also, da die Entstehung in einer Werkstätte mit mehreren ausführenden Kräften als gesichert anzusehen ist, einen leitenden Meister, der ganz der früheren Gotik angehört.

Manche Züge leiten noch in die Zeit des 13. Jahrhunderts zurück, andere dagegen deuten verheissungsvoll auf eine neue Zeit.

Die Achtung vor dem Künstler des unteren Portals wird eine um so grössere, wenn wir uns zu dem oberen Aufsatz wenden und uns dort Werke entgegentreten, die infolge der Derbheit der Ausführung kaum noch die Bezeichnung als Kunstwerke verdienen. Dabei ist zu beachten, dass diese Werke, wie schon die allgemeine Betrachtung der Portale lehrte und jetzt die Einzelvergleichung zeigt, zeitlich etwas jünger sind. Gewisse Identitäten weisen auf einzelne schlechtere Statuen des Südportals hin, so dass die Annahme, ein minderwertiger Geselle des Meisters vom Südportal habe später die Domwerkstätte übernommen, nicht völlig Hypothese ist. Das geringe Können dieses Mannes zeigt sich schon in den sechs Löwenpaaren, die die Archivolten der Thüre krönen. Sie sind unglaublich plump und weit davon entfernt, Furcht zu erregen; denn es gehört schon eine abnorm rege Phantasie dazu, um in diesen vergnügt grinsenden und Männchen machenden Fabeltieren den wilden König der Wüste zu sehen.

Dem entsprechen auch die Figuren. Alles ist roh und wie mit dem Messer herausgeschnitten, jedes feinere Eingehen fehlt. Und doch kann der Verfertiger mehr, als der Meister der unteren Skulpturen, denn er gibt bei einigen Gestalten in den Bewegungen und den dadurch erzielten Faltenwürfen weit mehr als sein Vorgänger, allerdings in einer kaum noch künstlerischen Weise.

Auch beim Südportal macht sich in der Behandlung der einzelnen Statuen eine, hier sogar recht einschneidende Verschiedenheit geltend, die die an sich ja selbstverständliche Annahme einer Werkstattausführung deutlich bestätigt. Als die glänzendsten Leistungen des Cyklus treten uns die drei weiblichen Gestalten entgegen, die Gottesmutter am Mittelpfosten, das Schutzmantelbild und die gekrönte Heilige am westlichen Strebepfeiler, denen sich das stark verwitterte Original der Maria in der Verkündigungsscene anreiht. In ihnen spricht sich eine wunderbare Anmut und Lieblichkeit aus, eine Weichheit der Behandlung und der Auffassung, dass man sie zu dem Edelsten,

was jene Zeit geschaffen, zählen muss. Dabei ist die ganze stilistische Behandlung gegenüber dem Nordportal etwas fortgeschritten; vor allem ist es aber eine ganz anders geartete künstlerische Individualität, die hier schafft und das Können der Zeit in so herrlicher Weise verkörpert. Aber eben die Zeit ist es, die das Können auch wieder bedingt und so eine Schranke schafft, über die sich selbst der begabteste und begnadetste Künstler nicht hinwegzusetzen vermag. Diese Schranke beruht vor allem in der unausgebildeten Fähigkeit, das Einzelne zu erfassen und entsprechend wiederzugeben. Es bedarf allerdings eines feingeschulten Auges, um den Werken an Ort und Stelle diese Mängel ansehen zu können, denn der hohe Aufstellungsort, die Verbindung mit der Architektur und viele andere äussere Umstände lassen ein wirklich kritisches Urteil nur schwer aufkommen. Man ist aufs höchste erstaunt, wenn man, voll von dem Eindruck des Originals, vor dem Gipsabguss desselben tritt und nun in erster Linie die Mängel auffallen, ja sich sogar so sehr aufdrängen, dass ein Genuss zur Unmöglichkeit wird. Doch soll damit nicht etwa dem Meister ein Tadel ausgesprochen werden, es muss so sein, anders wäre es bei der so folgerichtig sich entwickelnden Plastik der deutschen Lande undenkbar, doch zeigt dies Beispiel, einerseits wie vorsichtig man in der Beurteilung monumentaler Skulpturen zu Werke gehen muss, andererseits wie wenig Museen das eigentlich Künstlerische in derartigen Werken zur Geltung bringen können.

Der Unterschied zwischen diesen Meisterwerken und den in ihrer Art nicht viel geringwertigeren am Nordportal spricht sich, abgesehen von der viel tieferen und plastischeren Modellierung, schon in den Kopftypen aus. Bei den Werken des Nordportals war der Schädel mit einer starken Verjüngung nach unten gebaut, hier erblickt man ein schönes langgezogenes Oval mit hoher Stirne. Mit dieser Feinheit steht in wundervollem Einklange die zierliche, etwas zu kleine Nase und der liebliche Mund; daneben verleihen die hochgeschwungenen Brauen dem Antlitz eine feste Entschlossenheit. Doch ist von weiterem, intimerem Eingehen auf die Details des Gesichts keine Rede, und darin stehen diese

Statuen hinter denen des Nordportals sogar zurück; dies zeigt sich vornehmlich an der Augenpartie und dem rein nach Gesetzen der Formenschönheit gebildeten Kinn, sowie an dem Schematismus der Halsbehandlung. Der Körper ist ein wenig geschwungen, gut motiviert bei der Maria, weniger gut bei der gekrönten Heiligen; dass aber der Künstler auch rein frontal schaffen konnte, wenn die Art der Darstellung eine solche Haltung erforderte, erhellt aus dem Schutzmantelbild.

Dieselbe Auffassung kehrt in der Figur des von der Madonna getragenen Christuskindes wieder, bei dem dem Künstler nur das Weichliche des nackten kindlichen Körpers auffiel und das er daher als Charakteristikum wiedergibt.

Den Hauptfortschritt gegenüber dem Nordportal macht aber die Gewandbehandlung aus. Drüben fanden wir nur grosse und grösste Faltenzüge oder, wie bei der Maria, missglückte Versuche einer reicheren Belebung; hier ist der grosse Wurf beibehalten, doch ist er durch wenige und nicht mehr rein schematische Detailfältelungen belebt. Dass der Meister hierbei auch hier und dort der Natur direkt widerspricht, ist nicht zu verwundern. Recht anmutig ist die Kopftuchbehandlung und der erste Versuch einer engeren Verbindung zwischen Mutter und Kind, indem der Künstler letzteres nach dem Mantel der Mutter haschen lässt.

Die sechs Apostel zur Linken des Beschauers stehen durchweg künstlerisch höher als die zur Rechten. Erstere sind zwar auch nicht Leistungen von besonderer Bedeutung und würden, falls sie Schöpfungen des Meisters der weiblichen Figuren sind, wofür manches spricht, beweisen, dass dessen Begabung speziell auf die Verwirklichung des weiblichen Ideals gerichtet sei; aber immerhin sind doch manche Motive überraschend glücklich wiedergegeben. Die Körperhaltung ist bei nur oberflächlich verstandenem Organismus leicht geschweift, das Gesicht ohne jedes spezielle Eingehen und ohne Ausdruck; hie und da ist der Mund leicht geöffnet und die Stirne schematisch gefältelt. Doch hat die Gewandung manche schöne Motive.

Was aber einige dieser Apostel vor anderen auszeichnet, was in ihnen ein auf die Zukunft deutendes Element verkörpert,

ist der erste und gut gelungene Versuch einer Verbindung zwischen Augenrichtung und Handlung: zwei der Apostel halten nicht nur ihre Attribute, sondern sie beschäftigen sich mit ihnen, beide lesen thatsächlich, der eine in dem Buch, der andere in der Schriftrolle, und dieser letztere deutet erregt mit der Hand auf ein Wort in der Schrift.

Auf der gegenüberliegenden Seite: glotzäugige, idiotenhaft blickende Gestalten mit weit aufgesperrten Mäulern, mit groben Gesichtern, ohne jede Feinheit, ohne jeden Reichtum. Sie sind aus der gleichen Zeit, einheitlich mit jenen geschaffen und ihnen stilistisch gleichstehend, ja nähern sich ihnen bei besseren Exemplaren in der Ausführung hier und da. Unterschiede sind eben nur in soweit vorhanden, als sie sich aus der Individualität der Schöpfer ergeben. Hier haben wir die Analogie zu den Statuen im späteren Aufsatz des Nordportals, hier finden wir vielleicht denselben Künstler oder doch dieselbe Begabung und Ausführung innerhalb einer stilistischen Stufe.

Die übrigen Figürchen, die in so verschwenderischer Weise das Portal schmücken, sind nur dekorativ und meist ohne künstlerische Bedeutung; bald sind sie roher, bald sorgfältiger ausgeführt, bald blicken sie dumm mit offenem Munde, bald sind sie durch ihre Beschäftigung völlig der Aussenwelt entrückt, bald sitzen sie plump da, bald spricht sich in ihnen ein überraschender Formensinn aus. Kurz, derselbe Gegensatz des Schlechten und des Guten, des Handwerksmässigen und des Künstlerischen kehrt auch hier wieder und weist bei der engen Vermischung und Verbindung dieser Elemente zwingend auf das gemeinsame und gleichzeitige Arbeiten mehrerer Kräfte hin.

Das Tympanon ist, auch abgesehen von der unschönen Häufung der Scenen, eine durch die geringe Feinheit der Ausführung wenig befriedigende Arbeit. Die Bewegungsmotive sind zwar oft überraschend gelungen — ein Vergleich der Verkündigungsgruppe beider Portale zeigt dies deutlicher —, aber doch machen sich auch manche Unschönheiten geltend. Insbesondere ist der weit geöffnete Mund fast allen männlichen Gesichtern eigen. Es scheint fast, als ob der Meister dies als ein

Zeichen spezifisch männlicher Eigenart auffasst, denn bei keiner weiblichen Figur kommt dies vor. Doch macht der Künstler bereits schüchterne Versuche, den männlichen und weiblichen Körper verschieden zu bilden. Der Faltenwurf ist reicher und ruhiger als im Nordtympanon, ein etwas reiferes Können spricht sich in ihm aus.

Der Unterschied in der stilistischen Behandlung der Einzelfiguren beider Portale ist also kein allzu grosser und entspricht nicht völlig dem stilistischen Wechsel in der Dekoration. Nur im allgemeinen sind also die südlichen Skulpturen fortgeschrittener, woraus sich die Notwendigkeit der Ablehnung einer grösseren zeitlichen Differenzierung ergibt. Nehmen wir die Hauptwerke als die massgebenden heraus, so ist zu sagen, dass beide Meister in ihrer Art grosse Künstler waren, dass ihre Werke, wenn auch nicht epochemachend, so doch von hervorragender Bedeutung für ihre Zeit waren, wie sie es auch bis auf den heutigen Tag geblieben sind.

Welchen Eindruck die Portale früher gewährten, lässt sich kaum nachempfinden, da ehemals eine reiche Färbung verstärkend hinzutrat. Manche Spuren sind davon erhalten und aus ihnen können wir ersehen, dass als Grundton das ruhige Blau angewandt war. Daneben tritt in reichem Masse das Gelb auf, das aber wohl nur die Grundierung für Gold war. Andere Farben sind, abgesehen von den Spuren einer naturalistischen Gesichtsfärbung, sowie dem intensiven Grundierungsrotbraun, nicht mehr zu konstatieren.

Wenn man diese Cyklen auf den Ausdruck einer lokalen Eigenart untersucht, so ist man im Anfang geneigt, manches als ein Spezifikum Augsburger Kunst anzusprechen, was sich bei eingehenden Vergleichen als ein Zug darstellt, der infolge der gleichartigen Entwicklungsstufe durch das übrige deutsche Kunstgebiet gleichmässig hindurchgeht. Es ist in dieser frühen Zeit schlechterdings unmöglich, lediglich auf Grund der Stilkritik schwäbische, geschweige denn Augsburger Arbeiten von anderen, z. B. bayerischen oder fränkischen zu scheiden. Ein eigenartiges und durchgehendes Lokalkolorit fehlt noch gänzlich; nur soviel

kann man auf Grund des Studiums authentischer Augsburger Werke sagen, dass dieser Schule vor allem Einfachheit und Schlichtheit eigen ist, mit denen sich häufig ein ausgesprochener Sinn für Anmut und Grazie verbindet. Diese Kunst ist eine mehr äusserliche, sie stellt sich nicht als Aufgabe, schwierigere Probleme zu lösen, auch vermeidet sie es, tiefer unter die Oberfläche zu tauchen. Im Relief wird sie gesprächig, fast geschwätzig, und erzählt mit epischer Breite, aber auch hier nicht über ein relativ niedriges Niveau herausgehend oder, um mit Lübke zu reden, in bürgerlich-gemütlicher Weise die heiligen Geschichten.

Die Frage, ob diese Kunst, die uns an den Domportalen bereits in einem relativen Höhepunkt entgegentritt, importiert oder in Augsburg selbst gewachsen sei, lässt sich nicht beantworten. Die Werke, die in die Vorzeit fallen, sind zweifelhaften Ursprungs und können in ihrer Singularität nicht zur Erklärung beigezogen werden. Die einzige direkte Vorstufe, die humorvollen Gewölbträger der Vierung, sind nur dekorative Arbeiten und bieten stilistisch zu wenig, um weitergehende Schlüsse zu ermöglichen.

Eine wichtige Ergänzung dieser Hauptwerke gewähren für unsere Kenntnis des Augsburger Kunstschaffens dieser und der folgenden Zeit die Reliefs des Domkreuzgangs. Die Bedeutung desselben und seiner Monumente ist bereits von Schröder nach gegenständlichen und zeitlichen Beziehungen hin gewürdigt worden, so dass wir hier nur auf seine einschlägigen Abhandlungen[1]) hinzuweisen haben.

Leider sind wir auch bei diesen Monumenten, obwohl sie bis in das 13. Jahrhundert zurückgehen, nicht in der Lage, die Anfänge der künstlerischen Entwicklung zu verfolgen. Der Grund liegt darin, dass in den älteren Zeiten die üblichen Grabdenkmale reliefierte Grabplatten waren, die in den Estrich eingelassen wurden und infolgedessen einerseits nicht fein und tief

[1]) Zeitschrift des Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg 1897 und Jahrbuch des Hist. Ver. Dillingen 1897 und 1898. Das letztere ist im folgenden mit „Schröder“ zitiert.

ausgearbeitet werden konnten, andererseits durch die jahrhundertelange Reibung mit den Füssen der Menschen alle charakteristischen Details eingebüsst haben und sich im günstigsten Falle jetzt nur noch in der Kontur präsentieren. Das erste Herauskommen über diese traditionellen und rohen Leistungen scheint 1347 stattgefunden zu haben, ein Datum, welches Beachtung verdient, weil es beweist, welch einen Einfluss die grosse öffentliche plastische Thätigkeit, die vor aller Augen sich abspielte, auch auf die engeren Kreise einzelner Privatpersonen ausübte. Es findet sich nämlich bei der Inschrift für den 1347 verstorbenen Domkapitular Johann Rullin (Schröder 175) eine Konsole, die eine Statue getragen haben muss.

Stilistische Eigentümlichkeiten lassen es als wahrscheinlich gelten, dass das Relief im Westflügel des Kreuzganges, welches die thronende Gottesmutter mit zwei knieenden, von Magdalena und Katharina empfohlenen Stiftern darstellt (Schröder 295), und seinem Stil nach in die Mitte des 14. Jahrhunderts gehört, in Beziehungen zu dem Meister des Oberbaues am Nordportal steht. Die Behandlung des Faltenwurfs, die Unproportioniertheit der Gestalten, insbesondere die Köpfe, das Genremotiv findet sich im Verein mit der gleichen Derbheit sowohl hier wie dort, nur dass hier, entsprechend dem Gegensatz des liegend-rechteckigen Reliefs zu der am Portal vertikal betonten Nische, alles in die Breite gezogen erscheint. Es fehlt jeder Ausdruck im Gesicht, und nur in der leichten seitlichen Neigung der Häupter zeigt sich das Wollen des Meisters.

Diesem Relief steht sehr nahe, mit den gleichen grossen Schwächen und den wenigen guten Seiten, das des Ulricus Burggravius (Schröder 289), wohl vor 1356 geschaffen, bei dem aber für alles ein reizendes Genremotiv entschädigt. Das entsetzlich roh gegebene Kind scheint mit dem Apfel gespielt zu haben, den die Maria in der Hand trägt, es wendet sich aber nun dem knieenden Kleriker zu und greift voll kindlicher Lust nach dessen Kelch. Die Ausführung, die Gesichtstypen mit ihren Glotzaugen sind denen des eben besprochenen Reliefs und in gleicher Weise denen der Statuen des Nordportalaufsatzes so

ähnlich, dass der Gedanke eines engeren Zusammenhanges nicht abgewiesen werden kann.

Ebenfalls ist hier zu nennen das Relief Schröder 102 mit der thronenden Gottesmutter und dem von einem Engel empfohlenen knieenden Stifter. Hier ist ebenfalls eine Ähnlichkeit in den Einzelheiten mit den vorher betrachteten Werken vorhanden, die einen gewissen, wenn auch hier nur Werkstättenzusammenhang als wahrscheinlich erscheinen lässt. Der Stifter ist gut gelungen, indem sich in dem leicht seitlich gesenkten Haupte der Anfang einer Wiedergabe inneren Empfindens kennzeichnet. Sonst ist in der Detailformgebung auch hier alles vernachlässigt und grob, die einzigen Zeugen feineren Studiums sind die leichten Schwellungen des Halses beim Stifter und die weichlichen Fältelungen am Arm und Oberschenkel des Kindes. Originell ist, dass der Meister bereits malerischen Tendenzen zuneigt, indem er den Thron nicht ganz von der Seite, sondern ein wenig nach vorne verschoben gibt, ferner ist hier der Versuch einer Angabe weiblicher Körperformen, der uns ebenfalls im Südtympanon entgegentrat, beachtenswert.

Als eine weit bessere und in manchen Zügen bewunderungswürdige Leistung charakterisiert sich das Epitaph Heinrichs des Bursners vom Jahre 1348 (Schröder 194): der Eindruck, den es gewährt, ist noch heute ein grosser, trotzdem die Wirkung der, wie die Farbespuren beweisen, ehemals reichen Polychromie nicht mehr mitspricht. Die Körper der vier Personen, und noch viel mehr das nackte Christkind, sind gänzlich unverstanden, man beachte nur den Oberkörper der Maria und die fast komische Gestalt Johannes des Täufers, doch kann hier nicht mehr von Roheit gesprochen werden. In keinem aller bisher betrachteten Werke tritt uns das Ringen dieser Zeit so deutlich entgegen wie hier: der Künstler will beleben und so gibt er denn, um die Rippen anzudeuten, der Maria drei flache Striche auf die Brust, von einem organischen Gefüge ist keine Rede. Bei dem Petrus zeigt sich das mangelhafte Können in dem Unvermögen, das Gesetz der vorderen Reliefplatte zu umgehen: der rechte Arm, dessen Hand steif den Schlüssel hält, ist gewaltsam zurück-

gezerrt, um Platz für den horizontal nach vorne gelegten Unterarm zu schaffen. Was aber dies Relief so besonders anziehend macht, ist der in Anbetracht der tiefen Entwicklungsstufe nicht schlecht geglückte Versuch, individuelle Momente in den Gesichtsausdruck zu verlegen. Zwar die Maria ist recht indifferent, denn ihr Gesicht ist zwar weiblich und vollwangig, doch ohne Gemütsausdruck. Etwas besser steht es um Petrus, dessen Alter durch die vom Nasenwinkel herablaufende tiefe Falte gut charakterisiert ist, doch erhält sein Gesicht durch den dünnen stark in die Breite gezogenen Mund etwas Grämliches, das nicht beabsichtigt war.

Bei allen Gestalten sind die Augen individuell behandelt, wodurch sich in erster Linie die grosse Verschiedenheit im Ausdruck erklärt. Johannes blickt ganz anders als Petrus und beide wieder anders als der knieende Stifter, dessen Kopf eine sehr beachtenswerte Leistung ist. Hier haben wir zum ersten Male in der Augsburger Kunst eine wirkliche Darstellung des Seelenlebens: die ganze hilflose Zerknirschung und doch wieder gläubige Zuversicht des Betenden ist mit einer Wahrheit wiedergegeben, die unsere Bewunderung hervorruft und die vielen Schwächen dieser Kunst in der Einzelformgebung völlig vergessen macht.

Die Übereinstimmung in der ornamentalen Umrahmung dieses Werkes mit dem 1372 zu datierenden Epitaph zweier Gerenbergs (Schröder 315) scheint auf identische Meister hinzuweisen; allein der stilistische Unterschied in der Behandlung der Figuren ist ein so grosser, dass nicht einmal an eine Werkstattidentität gegedacht werden kann. Die Madonna, die als Kniestück gegeben ist, ruht auf einer brillant erfundenen Maske,[1]) ihr zur Seite knieen zwei betende Kleriker. Während vorher die Maria steif frontal thronte, liegt hier eine milde Grazie über die ganze Gestalt ausgegossen, anmutig hat sie ihr Haupt geneigt zu dem jetzt mitsamt dem Arme abgeschlagenen Kinde. Wodurch entsteht nun dieser wirksame Liebreiz, den das Gesicht dauernd auf den Beschauer ausübt? Liegt es daran, dass der Künstler alles

[1]) Besser am Gipsabguss des Maximiliansmuseums zu studieren.

Unwesentliche aus den Zügen fortlässt, dass er die Augen halb geschlossen gibt? Dabei ist der Körper fast gar nicht durchgebildet, die Angabe der Rippen eine unnatürliche und unwahre, und diese Unkenntnis spricht sich noch deutlicher in den beiden Knieenden aus, bei denen sogar die Oberschenkel gänzlich fehlen. Dagegen hat der Stifter zur Rechten der Maria einen hübschen Charakterkopf mit feisten individuellen Zügen, während der zur Linken mehr hager und knochig gegeben ist.

Das Epitaph eines Priesters Heinrich vom Jahre 1350 (Schröder 277), darstellend die Dreiviertelfigur des mit dem Lendentuch bekleideten Christus und den knieenden Stifter, ist das interessante Beispiel des ersten uns in Augsburg begegnenden männlichen Akts. Der nackte Körper ist wenig verstanden und infolge der rohen Arbeit noch weniger durchgebildet: drei parallele Linien vorne auf der Brust genügen, um das Knochengerüst anzudeuten, dagegen ist die Einsenkung zur Herzgrube etwas besser gegeben. Auch der Kopf gibt nur allgemeines, doch ist versucht, durch die reiche strähnige Fülle des Haupthaares und die davon verschiedene Behandlung des Bartes neue Züge in das Bild zu bringen. Gänzlich verunglückt ist der Stifter mit seinen missgestalteten Proportionen.

Während bei allen vorher betrachteten Werken ehemals Farbe die ganzen Bilder überzog, ist hier nur der Grund blau bemalt, die Figuren selbst sind aber frei gelassen.

Noch roher und in den Proportionen noch vergriffener ist das Bellenberg-Epitaph von 1356 (Schröder 349). Der Kleriker kniet vor der segnenden Hand Gottes, die wie von Draht geformt erscheint; sein übermässig grosser Kopf hat zwar reichere Details, und insbesondere ist die Partie um den eingefallenen Mund gut gelungen, aber der Gesichtsausdruck macht dem Meister doch recht viele Schwierigkeiten.

Wir übergehen die an sich recht handwerksmässige und unerfreuliche, dazu noch verstümmelte Arbeit des Urach-Epitaphs von 1356 (Schröder 167), und wenden uns dem schon in der äusseren Anordnung auffallenden Enzberg-Hauenstein-Epitaph (Schröder 408, 409) zu, das wohl dem Jahre 1362 entstammt.

Es stellt einen Sarkophag dar, auf dessen Vorderseite, lang ausgestreckt, die Gestalt eines Geistlichen ruht. Auf der Schräge, die den Sarkophag trägt, sind zwei Brustbilder von Geistlichen angebracht. Auch dies Werk ist minderwertig und bewegt sich nur in alten Geleisen: nur der steif zur Seite geneigte Kopf des Toten zeigt den schwachen Versuch einer Charakteristik. — Es ist die auf Chronistennachrichten begründete Vermutung ausgesprochen (Schröder) — und diese hat alle Wahrscheinlichkeit für sich — dass dies Gebilde ursprünglich nicht Selbstzweck, sondern die Konsole für die Statue der Gottesmutter gewesen sei, welche sich jetzt in der Muttergotteskapelle des Doms befindet. Diese steinerne Statue ist von höchstem Interesse, da sie einerseits eine prächtige und sehr gut erhaltene Leistung ist, andererseits sich an ihr die Wandlungen, die von der Madonna des Nordportals zu der des Südportals führen, gut ablesen lassen.

Die Madonna schliesst sich an keine der entsprechenden Portalstatuen enger an; sie steht zwischen beiden, doch ist die Arbeit eine derbere als die der Madonna des Südportals, der sie im allgemeinen etwas näher steht. Jedenfalls ist sie in Einzelheiten entwickelter als die Madonna des Nordportals. Zwar die Körperdurchbildung und Körperhaltung steht in der leichten Schwingung und in der mangelhaften Durchmodellierung des noch nicht spezifisch weiblichen Oberkörpers jenem älteren Werke gleich, aber im Gesichte erscheinen doch bereits — und analoge Verhältnisse waren ja an den Kreuzgangskulpturen bemerkbar — ungeschickte Versuche einer genaueren Detailangabe.

Das Gesicht ist breit und voll, die Einsenkung unter den Lidern ist stark betont, die zarten Übergänge zwischen Wange und Mund sind weich gegeben, die Augenbrauen sind hoch und individueller geschwungen, der Mund ist etwas gekniffen und lässt im Verein mit den grossen, starren Augen das Gesicht als angsterfüllt erscheinen. Der Hals ist einfach kegelförmig, die Finger sind ohne Detailangaben und erscheinen als zu kurz. Die Gewandung hat trotz ihrer schlichten Einfachheit allerlei Angaben, die den Stoff charakterisieren, dagegen sind die Mantelenden in ihrer treppenförmigen Fältelung im alten Schema gegeben. Auch

hier findet sich das traditionelle Motiv, dass der vom Haupte fallende Teil des Mantels umklappt. Das Untergewand mit seinen grossen, unten schräge dem Boden zulaufenden Faltenzügen ist denen der Südportalstatuen fast gleich.

Ein Blickkonnex zwischen Mutter und Kind ist natürlich noch nicht vorhanden. Das Kind, wie am Nordportal mit einem Hemdchen bekleidet, ist ebenfalls derbe gearbeitet, doch ist die kindliche Bewegung der Füsse, in deren Sohlen sich schon eine weitergehende Beobachtung zeigt, hübsch erfasst. Der Kopf scheint modern.

Im ganzen berührt diese Madonna weniger sympathisch als die des Südportals, aber ein erster Schritt zur Entwicklung einer feineren Charakteristik ist hier doch bereits gegenüber der Madonna des Nordportals gemacht.

Die vorher beim Heinrich-Epitaph von 1350 beobachtete Behandlung des männlichen Aktes finden wir ausgebildeter in der Statue des nur mit dem Lendentuch bekleideten Erlösers, die zum Gedächtnis des 1370 verstorbenen Avicula (Schröder 354) errichtet wurde. Auch dies Werk ist in allem schlecht und roh und steht künstlerisch tief unter den Domportalen, aber der Meister versucht doch wenigstens, das Leiden aus dem Antlitz des Heilands herausleuchten zu lassen. Gegenüber seinem Vorgänger hat er sich ferner in der Beziehung entwickelt, dass er den Versuch der Wiedergabe einzelner besonders auffälliger Details macht. So gibt er die grossen Flächen der männlichen Brust in ihren scharfen Umrissen gut wieder, füllt aber noch wie sein Vorgänger die Einsenkung über dem Brustbein mit den konventionellen drei parallelen Horizontalstrichen. Relativ gutes Verständnis zeigt er für die Muskulatur der Extremitäten, namentlich der Beine.

Hierin anschliessend sei das Erbärmdebild auf dem Tornator-Relief von 1377 (Schröder 217) betrachtet. Der Mund ist fast krampfhaft halb geöffnet, ein Stöhnen tiefster Seelenpein scheint sich ihm zu entringen, die Augen schauen mit brechendem Ausdruck nach oben. Nicht weniger gut ist die Durchbildung des Körpers, in dem sich das in der zuletzt betrachteten Statue An-

gestrebte zu einer für die Zeitverhältnisse bedeutenden Höhe ausbildet. Der Gegensatz der architektonischen Teile des Knochengerüsts und der deckenden Teile, wie Muskeln, Sehnen, Haut, ist schon beachtet, der Hals ist reich, wenn auch nicht ganz naturwahr modelliert, das Schlüsselbein ist deutlich angegeben, und die Armhaltung hat viel von ihrer Gezwungenheit verloren.

Ziehen wir das Resultat aus der Betrachtung dieser Periode, so sehen wir, dass die Mitte des 14. Jahrhunderts für Augsburg einen künstlerischen Höhepunkt bedeutet, der durch die gewaltigen architektonischen Schöpfungen jener Zeit heraufgeführt ist. Es tritt uns also auch hier die häufig zu konstatierende Thatsache[1]) entgegen, dass erst im Anschluss an einen hervorragenden Neubau — und einem solchen ist die Gotisierung des Doms gleichzustellen — eine Lokalschule von wesentlicher Bedeutung im Bereiche der Plastik zu entstehen pflegt.

Diese Blüte verwelkt aber bald wieder, soweit wir aus der zunehmenden Seltenheit der erhaltenen Monumente schliessen können. Im ganzen ist dies die Zeit des Keimens, der ersten tastenden Versuche, aus der einfachen Reproduktion unbestimmter Erinnerungsbilder zur individuellen Wiedergabe der Natur zu gelangen, und so sehen wir denn, wie der seelische Ausdruck, der in den älteren Werken noch ganz fehlt, nunmehr in vereinzelten Anfängen in die Werke hineingelangt, wie gleichzeitig eine feinere Durchbildung konkreter Gesichter sich in den Stiftern anbahnt.

II.
Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Zwischen dem 14. und dem 15. Jahrhundert besteht kein scharfer Bruch, leicht und folgerichtig gleitet die eine Periode in die andere über; und doch macht sich jetzt mancherlei Neues geltend, das eine Scheidung innerhalb dieser fliessenden Bewegung rechtfertigt.

[1]) B. Riehl, Skizze der Gesch. der mittelalt. Plastik in den bayer. Stammlanden. (Ztschr. des bayer. Kunstgewerbe-Vereins. 1890.)

Wenn wir das 14. Jahrhundert als die Zeit des Keimens bezeichneten, so können wir die erste Hälfte des 15. mit der Zeit des Aufspriesens der jungen Saat vergleichen. Es herrscht in dieser Zeit ein Gären, ein Durcheinander verschiedenster Ideen, zu deren voller Klärung es erst einer vorgeschritteneren Zeit bedurfte. Der Beschauer ist bei ein und demselben Bildwerk bald überrascht von der feinen Beobachtungsfähigkeit des Künstlers, bald direkt abgestossen durch die handgreiflichsten Unwahrheiten und Nachlässigkeiten. Diese Richtung bleibt im wesentlichen in der ganzen ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestehen, doch werden im Laufe der Zeit die Beobachtungen reichhaltigere, und damit wächst das Verständnis des höchsten Objekts für die bildende Kunst, des menschlichen Organismus: erst im 15. Jahrhundert wird durchgängig die Verschiedenheit zwischen männlichem und weiblichem Körper erfasst und wiedergegeben. Zwar ein konsequentes Studium aller Einzelheiten gibt es auch jetzt noch nicht, aber der Künstler strebt doch, den einmal erkannten grossen Motiven durch gelegentliche Wiedergabe feinerer Abstufungen ein reicheres Leben zu verleihen. Daraus entsteht allerdings das Missliche, dass er ein so richtig beobachtetes Motiv immer wieder anwendet, und so kommt im Laufe dieser Periode jener übermässig reiche Faltenstil auf, der aber im einzelnen fast gar nicht aus der Körperhaltung hervorgeht. Daneben wirken von nun an in der Regel die Kunstwerke plastischer, weil der Künstler infolge der erlangten grösseren technischen Schulung zu dem Wagnis schreiten kann, tiefer in das Material hineinzuarbeiten und selbst grössere Unterhöhlungen und Überschneidungen zu geben.

Ein Hauptgewicht wird auf die Wiedergabe des Porträts gelegt, die ja bereits im 14. Jahrhundert manche schöne Erfolge erzielt hatte, die aber nun allmählich auch auf Idealgestalten ausgedehnt wird, so dass jetzt selbst aus dem Kreise der Heiligen „einzelne Individualitäten sicher festgehalten, bestimmte Charaktere in ihrer Eigenart wiedergegeben werden“.[1])

[1]) B. Riehl, Skizze der Gesch. der mittelalt. Plastik im bayer. Stammlande. (Ztschr. d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1890.)

Leider lassen uns für die Untersuchung dieser Entwicklung die Monumente des Domkreuzganges fast völlig im Stich; es scheint damals im Domkapitel eine weit weniger kunstfreudige Stimmung geherrscht zu haben, denn schon mit dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts kommt die Sitte plastisch verzierter Epitaphien mehr und mehr ab und man behilft sich wieder ausschliesslich mit Grabsteinen, deren künstlerischer Wert aber selbst vor der heutigen Abnützung ein geringer war, oder mit einfachen Inschrifttafeln.

Dieser Mangel dauert lange fort und erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts finden wir, jedenfalls auch diesmal im Zusammenhange mit baulichen Thätigkeiten — denn der Domchor wurde 1431 geweiht — eine Wiederaufnahme der alten schönen Sitte, die uns aus der folgenden Zeit so viele edle und edelste Schöpfungen hinterlassen sollte.

Um die Jahrhundertswende mag das zierliche Figürchen einer Heiligen mit dem knieenden Stifter im Domkreuzgang (Schröder 268) entstanden sein, das Schröder auf Grund einer meines Erachtens nicht zugehörigen Inschrifttafel in die Zeit um 1360 versetzt. Der erste Eindruck, für den allerdings der ergänzte Kopf nicht in Frage kommen darf, weist ins 15. Jahrhundert, denn der weibliche Körper ist voll entwickelt, und doch erlaubt nicht die einfache und schematische Art der Gewandbehandlung, vor allem aber die mehr zeichnerische Faltenangabe beim knieenden Stifter ein zu weites Entfernen vom 14. Jahrhundert.

Ebenso wird der interessante Grabstein des Balzhausen in der Peterskirche hierher zu rechnen sein, denn das Kostüm weist auf das Ende des 14. Jahrhunderts, wenn auch ähnliche Rüstungen nicht allzu selten im ersten Viertel des folgenden Jahrhunderts vorkommen, die feine Durchbildung des Gesichts lässt jedoch einen grösseren Nachdruck auf das 15. Jahrhundert legen. Diese porträtartig anmutende feine Auffassung ist um so merkwürdiger, als es sich um das Idealporträt eines längst Verstorbenen handelt.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts hatte der Ritter Schwigger

von Balzhausen eine Genossenschaft von Geistlichen bei St. Peter begründet und diese mit einer bedeutenden Anzahl von Gütern ausgestattet. Bald darauf starb er und wurde in der Peterskirche beigesetzt. Da die Kirche mancherlei Verherungen durch Brand und Einsturz zu erleiden hatte, wird dies erste Grab zerstört sein, und so fertigte man etwa um 1400 ein neues Grab, ein Hochgrab, das Khamm[1]) anscheinend noch gekannt hat und das demgemäss erst im 18. Jahrhundert beseitigt wurde, wobei die Platte in die Wand zur Rechten des Altars eingemauert und mit einer 1761 datierten Rokokoumrahmung versehen wurde.

Die Figur ist übermässig langgestreckt und hager, ungeschickt angeordnet und ziemlich unbeholfen in den Bewegungen, der Kopf ist dagegen von eminenter Naturwahrheit und prächtiger Durchbildung.

In der Moritzkirche befindet sich eine aus der Rokokozeit stammende Holzkopie dieses Steines, ein Epitaph für den ehemals in einem Hochgrabe daselbst bestatteten Wohlthäter dieser Kirche, Konrad von Balzhausen, den Bruder des Schwigger. Das Hochgrab, von dem Khamm (ebenda S. 9) berichtet, wird zertrümmert worden sein. Als man im 18. Jahrhundert daran ging, die Kirche im Modegeschmack zu erneuern, wollte man als Pendant für den Grabstein des eigentlichen Stifters, des Bischofs Bruno, den des Balzhausen haben und so kopierte man den des Bruders in der Peterskirche und zwar, da es sich nur um einen dekorativen Zweck handelte, in Holz. Der Unterschied ist ein augenfälliger, er besteht nicht nur in der Rüstung, die ohne jedes Verstehen ihrer Eigenart nachgebildet und bereichert ist, sondern weit mehr in der ganz anders gearteten Durchbildung des Gesichts, des Körpers, der Stellung und Haltung. Das Kernige und Feste, das Imponierende des Originals ist ganz verloren gegangen.

Die oben charakterisierte neue Phase der Entwicklung, die in unbedeutenden Einzelzügen bereits hie und da bei einigen besseren Werken der verflossenen Zeit zu konstatieren war, tritt konsequent bei einem Werke auf, das wohl aus dem ersten Jahr-

[1]) Hierarchia Aug. II. 1712.

zehnt des 15. Jahrhunderts stammt, dem Epitaph der beiden Suntheim (Schröder 321). Hier finden wir die im Tornatorrelief überraschende, aber doch nur vereinzelte Durchbildung logisch durchgeführt, wozu noch ein viel reicheres Können des Künstlers tritt. Der Akt des nur mit einem Lendentuch bekleideten Heilands ist mit grosser Liebe und einem für diese Zeit feinen Verständnis behandelt, und zwar wird im Gegensatz zu der Auffassung des Gros der Meister des 14. Jahrhunderts das Knochengerüst die Hauptsache. Der Künstler hat unzweifelhaft eingehendste Studien am Skelett gemacht und sein Wissen so zu verwenden verstanden, dass die Knochen durch Haut und Fleisch hindurchzuschimmern scheinen. Brust und Bauch hat er so reich detailliert, dass selbst die inscriptio des geraden Bauchmuskels am Nabel zart sichtbar wird. Da der Kopf leicht zur Rechten gesenkt ist, lässt er naturwahr an der linken Halsseite die Sehnen gespannt hervortreten. Waden und Füsse sind für diese Zeit Musterleistungen, dagegen sind die Arme und die eine erhaltene Hand sehr schlecht. Im Gesichte fehlen noch alle feineren Angaben; die Augen liegen tief und sind halb geschlossen, wodurch im Verein mit dem seitlich gesenkten, etwas zu grossen Haupte der leidende Ausdruck erzeugt wird. Die Nase ist zierlich, die Einsenkungen sind unter den Augen zart, über denselben härter durchgeführt. Nicht ganz so gut sind die beiden Stifter, deren Proportionen etwas vergriffen sind. Der Kopf links vom Beschauer (der zur Rechten ist aus Holz ergänzt) ist verunglückt, doch gibt der Künstler die weiche Fettmasse unter dem Kinn in ihren weichen Falten charakteristisch wieder. Straffe Falten mit mancherlei Abstufungen, die aber doch noch an das alte Schema erinnern, beleben das Lendentuch, wie auch die Gewänder der Geistlichen zwar ebenfalls durchgehendes Naturstudium vermissen lassen, doch im einzelnen manches Neue bieten.

Dies Werk ist das einzige für die Kunstgeschichte verwertbare dieser frühen Zeit, soweit der Domkreuzgang in Frage kommt. Für diesen Mangel gewährt ein Augsburger Kloster Ersatz, das in seiner Bedeutung für die Pflege der Kunst im

weiteren Verlaufe der Geschichte dem Dom nicht nur nicht nachstehen, sondern ihn sogar übertreffen sollte, das Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra. Leider sind die trefflichen Grabsteine und Epitaphien, die der hochragende Bau Burkard Engelbergers, sowie der Kreuzgang einst barg, zum grössten Teile verschwunden; nur wenig ist erhalten, aber dies Wenige kommt der Forschung um so mehr zu gute, als es gerade die grosse Lücke in einer für die Stilentwicklung hoch bedeutenden Zeit in etwas ausfüllt.

Das Grabmal des Abtes Johannes Lauginger, gestorben 1403, das sich jetzt im bayerischen Nationalmuseum zu München[1]) befindet, bietet nichts für Studien, es ist eine rohe, handwerkliche und dazu arg zerstörte Arbeit.

Weit besser ist ein anderes Abtsgrab in demselben Museum,[2]) das unbenannt ist, aber wohl dieser Zeit oder doch dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angehört. Auch bei ihm wird der Eindruck stark modifiziert durch die unschöne Ergänzung des Kopfes.

Die Arbeit ist eine sehr ruhige und einfache. Das Gewand verhüllt den ganzen Körper, und nur das linke Knie tritt durch die Faltenmasse heraus, allerdings nicht frei verstanden. Die Faltengebung ist ebenfalls schlicht und stark schematisch, der konventionell gelegte Saum der von der Linken gehaltenen Gewandpartie zeigt das Festhalten am Alten. Das Haupt, soweit es Original ist, bietet keine Einzelheiten.

Nicht anders sind die vier (ursprünglich sechs) Figürchen behandelt, die, auf Konsolen zu beiden Seiten der Hauptfigur über einander gereiht, in ihrer unorganischen und unmotivierten Anordnung nicht sympathisch berühren.

Diese künstlerische Thätigkeit fand nun auch in Laienkreisen Verständnis und Förderung, und so erklärt sich die Entstehung der prächtigen Tumba der Hirn'schen Eheleute,[3]) die, ursprünglich

[1]) Graf, Kataloge des bayer. Nat.-Mus. VI. 1896. N. 293.

[2]) Ebenda. N. 290.

[3]) Schott, Beiträge zu der Gesch. des Karmeliterklosters u. der Kirche zu St. Anna in Augsburg. Mit Abb. (Ztschr. d. Hist. Ver. f. Schwaben-Neubg. 1879.) — Drechsel, Die Goldschmiedskapelle in Augsbg. (ebenda 1892). — Weiss, Aug., Das Handw. der Goldschmiede zu Augsbg. bis z. Jahre 1681.

als eine Art Stiftergrab für die Goldschmiedskapelle neben der Annenkirche geschaffen, seit 1889 eine Zierde des Doms bildet. Da eine sichere Datierung des Werks aus der Inschrift nicht ermöglicht ist, dieselbe aber bei der hervorragenden Bedeutung des Kunstwerks von besonderem Interesse wäre, so müssen wir uns mit den historischen Thatsachen näher beschäftigen, um durch sie zu einer wenigstens annähernd richtigen Fixierung der Zeit zu gelangen.

Die Inschrift in gotischen Minuskeln lautet:

hie leit chonrat hiren und affra sein husfra stifter der kapellen die bard vollpracht am nechsten suntag vor pfingsten mccccxxv jar.

Sie bezieht sich, wie der Wortlaut deutlich besagt, zeitlich nur auf die Vollendung des, wie wir aus den Urkunden wissen, aus Anlass der grossen Pest 1420 gestifteten Kapellenbaues. Konrad Hirn muss, wie Drechsel nachgewiesen hat, zwischen 1425 und 1428, Afra Hirn dagegen erst zwischen 1437 und 1439 gestorben sein. Wenn Schott nun die Vermutung ausspricht, dass möglicherweise erst die Pfleger der Hirn-Stiftung etwa um 1440, d. h. nach dem Tode der Afra, den Sarkophag hätten herstellen lassen, so wird man dem aus Wahrscheinlichkeitsgründen widersprechen müssen. Zunächst ist ins Auge zu fassen, dass die frühesten Urkunden nur von der Stiftung der Kapelle zu einem Begräbnis und deren Ausstattung mit gewissen gottesdienstlichen Handlungen reden (Schott), ein Gedanke, der zur Zeit einer schweren Epidemie nur natürlich ist. Sollten da nicht gleich die Stifter selbst für eine angemessene Ruhestätte Sorge getragen haben, zumal in Augsburg eine solche Sitte seit langem herrschte, wie die vielen später ergänzten Epitaphdaten des Domkreuzganges beweisen?

Andererseits ist doch anzunehmen, dass dem Stein, falls er nach dem Tode eines oder beider Ehegatten gefertigt wäre, das Todesdatum und nicht das belanglose Datum der Vollendung des Baues aufgemeisselt wäre. Deshalb wird man mit annähernder Sicherheit das Jahr 1425 als die Entstehungszeit des Denkmals annehmen können.

Die Platte der Tumba besteht aus rotem Marmor und ist vortrefflich erhalten. Sie zeigt in der Technik des Flachreliefs auf fein gemustertem Grunde und unter gotischen Bögen die Heiligen Helena und Jakobus, zu deren Füssen in kleinerem Masstabe das Stifterpaar kniet.

Die eigentliche Tumba besteht aus einem der Verwitterung leicht zugänglichen roten Sandstein, weswegen der reiche Skulpturenschmuck der Sargwände teils gar nicht, teils nur in den Umrissen erkennbar ist. Die eine Längsseite zeigt die Darstellung des auferstehenden Christus, dem sich die drei Frauen mit Salbgefässen nahen, die anderen Seiten sind unkenntlich. — In die Platte sind als Handhaben fein gearbeitete bronzene Hände mit zierlich ornamentierten Tragringen eingelassen.

Es ist bedauerlich, dass für die stilistischen Untersuchungen nur die statuarische Motive aufweisende Platte verwendbar ist, während die Seitenwand viel lebhafter bewegte Scenen zur Darstellung brachte. Aber auch die Platte allein gewährt schon manche Aufschlüsse über die Beobachtungsfähigkeit eines bedeutenden Künstlers jener Zeit.

Die Gestalten der beiden Heiligen sind übermässig gestreckt, die Helena ist stark geschwungen; etwas richtiger in den Proportionen sind die knieenden Stifter, von denen ebenfalls nur die weibliche Gestalt stark bewegt erscheint. Die körperlichen Einzelheiten sind bei allen Figuren bald mehr, bald minder oberflächlich erfasst, insbesondere ist das Motiv des Knieens mehr zu erraten als aus dem Kunstwerk abzulesen. Alle Hände sind mässig, ohne Kenntnis des Organismus und infolgedessen bald geziert oder krallenartig, bald plump und eckig.

Weit besser sind die Köpfe durchgeführt, bei deren Betrachtung man naturgemäss von den Köpfen der zur Zeit der Fertigung noch lebenden Stifter auszugehen hat. Das Antlitz der Afra Hirn hat zwar ein nicht völlig individuelles Gepräge, kennzeichnet aber durch die feine Wiedergabe der Muskelerhebungen einen geschickt geführten Meissel. Ein charakteristischer Zug gläubiger Demut spricht aus diesem vollen Gesicht, und derselbe Zug kehrt auch bei Konrad Hirn wieder.

Die Darstellung dieses Mannes ist geradezu ein Meisterstück des plastischen Könnens jener Zeit. Alle charakteristischen Einzelheiten sind mit Liebe erfasst und in einer Weise wiedergegeben, die es uns vergessen macht, dass wir es hier noch keineswegs mit völligem Realismus, sondern nur erst mit gewissen Grundzügen, also dem Fundament, auf dem im Laufe des Jahrhunderts der Fortbau erfolgen sollte, zu thun haben. Eine ähnliche Auffassung spricht aus dem prächtigen Antlitz des Jakobus, dessen lockiges Haupthaar in einen strengen Gegensatz zu der gekünstelt-volutenartigen Stilisierung von Backenbart und Schnurrbart gebracht ist. Ganz ideal ist das Gesicht der Helena, in dem, allerdings weiterentwickelt, der Typus der weiblichen Gestalten des Südportals wiederkehrt. Die Stirne ist jedoch viel zu hoch und dadurch bekommt der Kopf etwas Ungeschicktes. Hier fehlen alle Einzelheiten, und dasselbe gilt auch vom Halse, der dem Künstler in Proportionen und Bau ganz verunglückt ist.

Die Gewandung ist sehr elegant behandelt und bis in die kleinsten Zuthaten, wie Schnallen, Bänder, exakt durchgeführt. Gewiss sind die Faltenzüge im einzelnen fehlerhaft und bisweilen, wie in der fast ornamental um den rechten Fuss der Helena geschlungenen Gewandmasse, selbst maniriert, aber durchgängig herrscht eine bedeutende Grosszügigkeit. Alles ist noch weich und stofflich und nur in den aufstossenden Säumen der Stiftergewandung macht sich eine beginnende Neigung zum Harten bemerkbar, indem die Faltenläufe hier und da scharf einknicken.

Im Jahre 1427 entstand der merkwürdige und kostümgeschichtlich hochbedeutende Grabstein des Apothekers Claus Hofmair,[1]) der, neuerdings trefflich an der inneren Westwand der Moritzkirche aufgestellt, unter hochgotischen Arkaden die Gestalt des Verstorbenen mit überreichem, fast erdrückendem heraldischen Schmuck darstellt.

---

[1]) Buff, Der Apotheker Claus Hofmair etc. Mit Abb. (Ztschr. des Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg 1889.) — Buff, Das Grabmal des Nic. Hofmair in Augsbg. (Mitt. a. d. Germ. Nat.-Museum. 1890.) — Hefner, Trachten, Kunstwerke etc. 2. Aufl. 1883. IV. S. 13 u. Tafel 243.

Das Werk reicht in künstlerischer Durchbildung keineswegs an das vorgenannte heran. Es fehlt ein grösserer Zug, der in den Grenzen der zeitlichen Beschränktheit der Hirn'schen Grabplatte eigen war, und trotz des blendenden Eindrucks erhebt sich das Werk kaum über das Handwerksmässige. Allerdings muss in Rechnung gezogen werden, dass der Inhalt der Darstellung ein recht spröder ist, denn die steifen Gewänder mussten die Hauptsache bleiben und an ihnen hätte sich wohl selbst ein bedeutenderes künstlerisches Schaffen nicht bethätigen können. Aber der Schöpfer dieses Werkes ist kein grosser Künstler, denn wie hilflos steht er nicht den reichen Falten des Ärmels und der reich herabwallenden originellen Kopfbedeckung gegenüber. Ebenso ist es mit dem Kopfe, der leicht geneigt ist, man weiss nicht warum, denn das Liegemotiv kann hier bei der ausgesprochenen Schrittstellung der Beine nicht in Frage kommen. Auf den ersten Blick hin scheint allerdings uns diesem Kopfe etwas zu sprechen, allein bei näherer Betrachtung findet man allerdings auf der Grundlage einer Porträtdarstellung alles konventionell und inhaltsleer. Wie hart setzen sich nicht die Augenlider von den umgebenden Teilen ab und wie kläglich ist die Stirnpartie mit der ganz unnatürlichen Fältelung. Anscheinend soll durch sie das hohe Alter des Verstorbenen charakterisiert werden, denn ein solches ist urkundlich nachzuweisen, indem er bereits 1362 in den Steuerbüchern genannt wird, 1365 aus Anlass eines Streites für kurze Zeit mit der Acht belegt wird. Prächtig versteht der Meister dagegen die Haarbehandlung, aus der eine bisher nicht beobachte Sicherheit und ein hohes Können spricht, das schlecht mit der Wiedergabe des Übrigen zusammenklingt. Ganz ungenügend sind die Hände, die in ihrem Bau, ihrem Herauswachsen aus den Gelenken und ihren Proportionen nicht den bescheidensten Ansprüchen genügen können. Und doch hat der Meister gerade für sie ein besonderes Interesse, denn, wenn er sonst auch alle Details vermeidet, hier gibt er sie und, wie die vielen Adern beweisen, überreich und die Natur übertreibend.

Eine der schwächsten Leistungen auf dem Gebiete der

Augsburger Grabplastik ist der Grabstein des 1428 verstorbenen Abts Johann (III.) Küssinger in der Ulrichskirche, der nur dadurch ein besonderes Interesse erregt, dass uns über den Verfertiger desselben eine Chronistennachricht erhalten ist. Frater Johannes Frunk sagt darüber in seinen Augsburger Annalen (1430—1462)[1]: „Item da man zalt 1456 an sant Agnesens achtet, da ward gemacht ain vhersilberts prustpild zu sant Digna haupt, das machtet ainer ze Augspurg, hiess mit namen maister Ulrich, derselb hett auch gemacht und gehauen des abbts Kissinger grabstain und des abbts Heutters grabstain und auch des Vegelin grabstain. Item das prustbild gestund den kuster acht gulden."

Leider ist der Grabstein Vögelins, den dieser Augsburger Meister Ulrich ebenfalls fertigte, nicht mehr vorhanden, und das ist um so mehr zu bedauern, als wir, da Heutter 1439, Vögelin 1456 starb, durch diese drei Steine im stande gewesen wären, das Wirken eines Meisters über einen Zeitraum von fast 30 Jahren zu verfolgen.

Der Grabstein Küssingers[2] muss demnach ein frühes Werk dieses Meisters Ulrich sein; dies muss ausdrücklich festgestellt werden, denn aus der Betrachtung des Grabsteins allein würde man zu einem entgegengesetzten Resultat gelangen. Die stilistische Behandlung ist unzweifelhaft eine gereifte, ihr haftet nichts Jugendfrisches an, aus dem ganzen Werke spricht das, was man „Manier" nennt. Doch löst sich der Widerspruch, wenn man die Zeit und die ihr eigene Stilbehandlung ins Auge fasst. Der Blick des Künstlers war, wie schon eingangs erwähnt, im Laufe der Entwicklung soweit geschult worden, dass er gewisse Motive zu erfassen gelernt hatte. Das Streben des Künstlers dieser Zeit ging vornehmlich darauf, reicher zu gestalten, ohne dass jedoch seine Beobachtungsfähigkeit in gleichem Masse wuchs. So kommt er denn dazu, das einmal Gelernte wieder und immer wieder zu

[1]) Steicheles Archiv. II. 1859.

[2]) Die weiteren Schicksale des Steins vergl. Wittwer, Catalogus abbatum in Steichele Archiv. III. S. 192.

geben, und infolgedessen tritt wieder ein Abwenden von der Natur ein. Hier ist noch nicht ausschliesslich die Natur Lehrmeisterin, während sie bei den Manieristen nicht mehr Lehrmeisterin ist, und dadurch entsteht in ausschlaggebenden Momenten die grosse Ähnlichkeit der Kunstwerke jener aufsteigenden Entwicklung mit solchen einer absteigenden.

Ein hervorragender Künstler scheint Meister Ulrich trotz der Vorliebe, die das Ulrichskloster für ihn hatte, nicht gewesen zu sein. Im Küssinger-Stein sind die Gesichtszüge, wenn auch porträtmässig aufgefasst, doch öde und inhaltsleer. Von Einzelheiten gibt er nur das charakteristische Doppelkinn. Das Gewand ist flau behandelt und wenig plastisch durchgeführt, alles ist Schema, und gar in den übertrieben weiten unteren Partien wächst die Künstelei ins Ungeheuerliche. Ein origineller Gedanke spricht sich darin aus, dass der Körper, allerdings im Widerspruch mit dem Standmotiv, auf einem Bahrtuche ruht, in dessen vielfach umgeschlagenen Säumen sich die gleiche Absichtlichkeit kund thut. Von etwas mehr Naturbeobachtung zeugen die kleinen Fältelungen an der Einsenkung des Kopfkissens, wenn sie auch in dieser Art in der Wirklichkeit schwerlich vorkommen werden.

Der Grabstein des Abts Heutter im Münchener National-Museum[1]) entspricht dem vorgenannten stilistisch genau, dabei ist auch er nur als roh und minderwertig zu bezeichnen. Es ist allerdings versucht, das feiste Gesicht individuell zu gestalten, allein es zeigt sich überall, wie z. B. in der unorganischen Anfügung des Ohres an das Haupt, das geringe Können des Meisters. Der Faltenwurf ist zwar etwas plastischer angelegt, steht aber in der übertriebenen Anordnung auf genau derselben Stufe, wie jenes ältere Werk desselben Meisters, einzelne Motive kehren sogar direkt wieder.

Zeitlich steht zwischen diesen beiden Werken der Stein eines Probstes von St. Georg von 1433, an dem nur der Kopf durchgebildet, der Körper dagegen fast nur skizziert ist. So

[1]) Graf, Katalog. VI. 1896. N. 296.

plump die Arbeit dadurch auch erscheinen mag, ist sie dennoch eine charakteristische Leistung; denn der Kopf ist ein Porträt, in dem der Künstler selbst feinere Züge aufs sorgsamste nachgebildet hat. Das vorgeschobene Unterkinn, die dicke Nase, die zusammengeschobene Haut über der Nasenwurzel, alles ist aus dem Leben gegriffen. Man sieht also selbst aus einer solchen, im übrigen abnorm rohen Arbeit, welche Fortschritte die Künstler in dieser Periode machten.

Ebenfalls sehr roh und dazu durch die Zeit verdorben sind die Grabsteine von 1434 und 1447 im Domkreuzgang (Schröder 111 und 110), bei denen nur die Gewandbehandlung von Interesse ist. Die Falten sind rein schematisch angelegt, zeigen aber in dem übertriebenen Aufstossen einer praktisch gar nicht möglichen Gewandmasse am Erdboden ein bei der gernigen Güte nur um so drastischeres Beispiel von den Versuchen jener Zeit nach reicherer Ausgestaltung und Belebung.

Wenn wir uns wieder den Epitaphskulpturen des Domkreuzganges als den Trägern des höchsten Kunstschaffens in Augsburg zuwenden, so tritt uns als erstes das leider gewaltsam stark zerstörte, an Güte der Arbeit aber die eben betrachteten Grabplatten weit überragende Epitaph des 1431 verstorbenen Kanonikus Johannes von Rot (Schröder 347) entgegen. Selbst in seiner Verstümmelung gewährt es ein treffliches Bild dessen, was in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Augsburg geleistet werden konnte.

Die Körper sind schon besser verstanden, ja sie bestimmen, was bisher nirgends mehr als oberflächlich der Fall war, die ganze Anordnung der Gewandungen. Diese sind einfach gehalten, doch wechseln bereits grosse glatte Flächen mit Faltenzügen ab, ohne jedoch im einzelnen der Natur genau zu folgen. Hier und da macht sich erst bescheiden eine Neigung zum Knittrigen und Scharfbrüchigen geltend, die ebenfalls auf die Folgezeit hindeutet. In ähnlicher Weise thut dies der Gedanke, eine ungeheure Gewandmasse vor die Füsse der thronenden Gottesmutter und des Stifters zu legen, ein Motiv, das bereits bei den eben betrachteten Grabsteinen sich seigte.

Seltsam mutet das geringe Verständnis für den nackten Kinderkörper an. Dies überrascht um so mehr, als ja gerade die Plastik relativ früh den Kindercharakter gut ausbildet und sich in Augsburg selbst unter den älteren Werken sehr hübsch erfasste Kindertypen finden.

Recht gut ist auch das Freiberg-Epitaph von 1438 (Schröder 329), das in seiner vorzüglichen Erhaltung einen vortrefflichen Eindruck gewährt. Die Madonna sitzt fast im Profil, nur ein wenig ist ihr Körper gewendet und, da der Körper des auf ihren Knieen sitzenden Kindes dazu rechtwinklig angeordnet ist, so entsteht eine fast malerische Wirkung, die dem vorgenannten Relief noch fremd war. Auch hier bahnt sich ein gutes Verständnis des Körpers und, damit zusammenhängend, der organischen Einfügung der Gewandfalten an; die dicken Formen des gesunden Kinderkörpers sind vorzüglich erfasst, auch die Haltung der drallen Beinchen in ihrer Naivität der Natur aufs glücklichste abgelauscht.

Speziell die Behandlung des Gewandes weist auf einen stilistischen Weitergang. Die Ausbildung der Beobachtungsfähigkeit hatte, vom allgemeinsten ausgehend, Einzelheiten, aber noch nicht in ihrer Beziehung zum Ganzen, sondern für sich gesondert, erfassen gelehrt; man kam dazu, zwecks reicherer Ausgestaltung das Gesehene zu häufen und zu wiederholen. Damit ging Hand in Hand, dass das natürliche Gewand in seiner knappen Beschränktheit dem Künstler nicht mehr genügen konnte, dass er es gegen Herkommen und Gebrauch, wie künstlerisch, so auch materiell zu steigern suchte, und so haben wir denn als eines der augenfälligsten Charakteristiken der der Mitte des 15. Jahrhunderts sich nähernden Zeit eine übermässige Menge des Gewandstoffs und eine unendliche Fülle einzelner Faltenmotive, die aber fast immer in ihrer runden Weiche erhalten bleiben und nur sehr selten zu dem in der späteren Zeit durchgängigen eckigen Knitter fortschreiten. Diese einseitig übertreibende Richtung, die wie in der Plastik, so auch in der gleichzeitigen Malerei sich geltend macht, findet sich in Anfängen beim Küssinger-Grab von 1428, mehr bei dem Rot-Epitaph von

1431 und endlich konsequent, aber immerhin noch milde, bei dem hier behandelten Denkmal von 1438. Der ganze Faltenwurf ist gekünstelt und zurecht gemacht, aber auch weich und rund. Hier finden wir zum ersten Male in der Augsburger Kunst „schöne“ Hände, wie ja überhaupt die Entwicklung in der Durchbildung der Hand weit hinter der sonstigen Entwichlung schreitet.

Das in demselben Jahre gefertigte Relief Isenburg-Ellerbach (Schröder 290) ist scenisch zwar grossartiger, künstlerisch jedoch weniger befriedigend. Die Gesichter sind ausdruckslos-puppenhaft, die Gestalten der Maria und der Stifter in einen Wust von Falten eingehüllt, die zwar an sich grossartig angelegt sind, aber durch die oberflächliche und wenig plastische Durcharbeitung langweilig wirken, oft auch, wie an dem rückwärtigen Saum des Gewandes der Stifter, in höchste Unnatur ausarten. Doch versöhnt wieder die realistische Durchbildung des Mondes zu Füssen der Maria, der hier nicht als Sichel, sondern als voller Kopf mit einer Zipfelmütze gegeben ist. Der Vergleich mit der um fast 70 Jahre älteren Maske auf dem Gerenberg-Relief zeigt den grossen Fortschritt dieser Zeit in Bezug auf Beobachtung der Natur.

Während das Welden-Relief von 1441 (Schröder 308) als eine nur handwerkliche Leistung zu bezeichnen ist, verdient das dem Conrat von Mynnwitz 1442 von seiner Gattin errichtete Epitaph (Schröder 56) eingehende Beachtung.

Es ist ein sehr bedeutendes Werk, das aber trotz höchster technischer Vollendung noch ganz der Gruppe vor der Jahrhundertsmitte zuzurechnen ist. Hie und da taucht im Faltenwurf die Neigung zu einer härteren Formgebung auf, doch hält sie sich immer in den Grenzen der Naturmöglichkeit. Sicherlich hat die gleichzeitig mehr und mehr erblühende Malerei auf dies Relief eingewirkt, indem als Hintergrund bis zur Kopfhöhe der Gestalten ein Teppich mit naturalistischem Faltenwurf ausgespannt ist. Die Körperhaltung ist sehr fein und prägnant aufgefasst und spricht zu uns mehr als die wenig belebten Mienen.

III.

Die zweite Hälfte des 15. und das beginnende 16. Jahrhundert.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts tritt die deutsche Plastik in eine neue Phase der Entwicklung ein, die sich zwar nicht fundamental, doch aber deutlich von der vorangegangenen scheidet: die Wiedergabe wird infolge konsequenteren Studiums der Natur bis in nebensächlichste Details ausgedehnt, und dadurch wird die ganze Darstellung eine verständnisvollere, oft sogar naturalistische. In manchem bringt bereits die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts die Erfüllung dessen, was die deutsche Plastik seit dem Anfange erstrebt hatte, in anderem wieder bedurfte es einer noch grösseren Reife, einer längeren Zeit der Schulung, um einerseits die Härten abzuschleifen, andererseits die tiefsten Probleme auch wirklich zu lösen.

Die Entwicklung des Gewandstils war an einem Wendepunkt angelangt. Gerade der Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der unter der starken Nachwirkung der grosszügigen Monumentalplastik entstanden war und der sich in den letzten Jahrzehnten so eigenartig herausgebildet hatte, musste in seiner einseitigen Übertreibung, seiner ewigen Wiederholung alter traditioneller Motive, einem frisch in die Welt schauenden Künstler die Augen für den in ihm sich aussprechenden Widersinn öffnen, und so erklärt es sich, dass man in allen Schulen fast gleichzeitig mit dem Vorhandenen brach und sich einem erneuten, aber auf etwas ganz anderes gerichteten Studium hingab. Man sah plötzlich, dass die runden schematischen Falten in der Natur doch nur ausnahmsweise vorkommen, man beobachtete, wie sich hie und da Faltenaugen bilden, wie sich manche Stoffe in einer eigenartig scharfen und dabei plastisch sehr wirksamen Weise zu brechen und fälteln pflegen. Wie es häufig zu geschehen pflegt, so erging man sich auch hier in der ersten Freude des Erkennens in Übertreibungen, doch wiederholte man nicht mehr endlos ein und dasselbe Motiv, sondern überschüttete das Ganze mit einer Fülle von an sich im einzelnen schon richtigen Knicken und

Brüchen, entfernte sich dadurch allerdings um ebensoviel von der Natur, wie man sich ihr der Tendenz nach genähert hatte.

Diese an Manierismus grenzende Auffassung war ungemein wirkungsvoll, sie fand überall Anklang und blieb so nicht bloss eine vorübergehende Laune, sondern bildete sich zu einem festen, die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschenden und den Beginn des nächstfolgenden beeinflussenden Stil aus.

In der Behandlung des Körpers schritt man naturgemäss einfach auf der alten Bahn fort und baute auf dem mühsam gelegten Fundament weiter. Aber die gesteigerte Detailbeobachtung kam auch ihm zu gute. Die Charakterisierung des Gesichts, die Durchbildung des Körpers wurde eine immer vollendetere, bis auch hier diese Beherrschung des Organismus zu einem Zurschaustellen, einem Kokettieren mit Äusserlichkeiten führte, woraus sich die gezwungenen überzierlichen Bewegungen der Statuen um die Wende des Jahrhunderts erklären.

Noch eine zweite Ursache spricht für die eigenartige Ausbildung des Gewandstils mit. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde die Holzplastik, die vorher wohl nur sekundäre Bedeutung gehabt hatte, im Anschluss an die durchgehende Annahme des geschnitzten Flügelschreins unbeschränkte Herrscherin im Reiche der bildenden Künste. Unendlich viele Holzbildwerke aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind noch heute in den deutschen Kirchen und Museen erhalten, selbst Gegenden, in denen vorher von einer einheimischen Kunst kaum die Rede sein konnte, weisen in Hülle und Fülle prächtige Werke dieser Art auf. Es konnte daher nicht ausbleiben, zumal das Mittelalter einen prinzipiellen Gegensatz zwischen Holzplastik und Steinplastik nicht kannte, dass die dem Holze eigenen und aus ihm hervorgehenden künstlerischen Momente sich auch auf die Steinplastik übertrugen, insbesondere da die ausführenden Meister häufig identische waren. Einen Beleg für dies Verhältnis gewährt noch heute die dem Kunsthistoriker nicht selten entstehende Schwierigkeit, wenn er genötigt ist, nur auf den Augenschein hin bemalte Statuen auf das Material hin zu bestimmen. Und eben der Neigung, Einzel-

heiten zu geben und sie zu übertreiben, kam die Holzplastik in weitestem Masse entgegen.

Dies der allgemeine Entwicklungsgang, er ist rein aus sich selbst entstanden; insbesondere spricht gegen den „Einfluss des flandrischen Realismus“ nichts deutlicher als der Umstand, dass im grossen deutschen Kunstgebiet der Umschwung aller Orten fast gleichzeitig erfolgte. Es ist eben ein Zeitstil und ein solcher hat stets internationale Bedeutung und Geltung. Das Verhältnis zwischen Malerei und Plastik ist ein umgekehrtes, als man gewöhnlich annimmt: nur aus der Plastik ist der Knitterstil erklärlich und, da die Plastik in jener Zeit die Führerin war, so folgte ihr die Malerei, zumal dadurch ihre Ausdrucksweise wesentlich bereichert wurde.

Ausnahmen bestätigen die Regel, wenn das Fehlen der Gründe, die die Regel hervorbrachten, zu Ausnahmen führt; und eine solche bestätigende Ausnahme liegt in der Augsburger Plastik vor. Zwar die härtere, detailliertere Einzelformgebung zeigt sich auch hier, aber sie artet doch nie zur Manier aus. Der Grund liegt wohl darin, dass, wie der Mangel guter Holzarbeiten in und um Augsburg lehrt, die Stadt keine gleichwertige, geschweige denn führende Holzplastik hatte, eine Beeinflussung der Steinplastik durch jene hier also kaum stattfinden konnte. Darin steht Augsburg in einem nicht unwesentlichen Gegensatz zu Oberbayern, wo die Holzplastik, speziell im 15 Jahrhundert, die führende Kunst war.

Es klingt fast wie eine Bestätigung unserer aus den Thatsachen abgeleiteten Vermutung, dass Augsburg keine bedeutende und der Steinplastik gleichwertige Holzplastik gehabt habe, wenn wir in Fr. Johannes Franks Augsburger Annalen 1430—1462 lesen[1]): „Item da man zahlt 1456 am freytag vor dem palmtag, da ward gemacht der esel und der salvator darauf. Es schnaid ihn ain maister zu Ulm, dem gab man zehen gulden, und ain maler vasset ihn zu Augspurg, der hiess mit Namen maister

[1]) Steicheles Archiv für die Gesch. des Bist. Augsburg. II. 1859. S. 92

Joerg, dem gab man VII gulden. Item der maler liess den wagen auch darzu machen.“

Dazu kam, dass Augsburg einen für plastische Zwecke vorzüglich geeigneten, wenn auch leider nicht sehr dauerhaften, weichen und bildsamen Kalkstein hatte, der von selbst zu einer milderen Formgebung führte, ferner dass den Augsburgern von jeher ein hoher Sinn für das Schöne eigen war, der sie hinderte, in Extreme zu verfallen. Diese letztere psychologische Thatsache darf gewiss nicht niedrig angeschlagen werden, bewirkte doch sie in erster Linie auf dem Gebiete der Malerei die grossen und durchgreifenden Unterschiede der Augsburger Kunst von der der Nachbarländer.

Erst mit der Mitte des 15. Jahrhunderts bildet die Augsburger Plastik eine in sich abgeschlossene, individuell schattierte Gruppe;[1]) ihr spezifischer Charakter erhellt aus dem allgemein Gesagten. Dazu treten die schwäbischen Eigenschaften, die man in dem Worte „Adel“ zusammenfassen kann: Schlankheit und Zartheit der Figuren verbindet sich mit einer vollendeten Eleganz, die aber durch edle Durchgeistigung und den Ausdruck tiefsten Empfindens weit über das Mass einer rein äusserlichen Kunst hinausgehoben wird.

Die Zahl der in Augsburg erhaltenen Denkmale ist eine sehr grosse, ihre Bedeutung ist speziell in den 70er und 80er Jahren eine hervorragende. Um so mehr lässt diese Thatsache auf eine hochbedeutende plastische Thätigkeit schliessen, wenn man bedenkt, dass eigentlich nur der Dom das Material liefert, indem die übrigen Kultstätten, sei es infolge der reformatorischen Wirren, die, wie uns berichtet wird,[2]) zur Vernichtung vieler Kunstwerke führten, sei es infolge der Umbauten oder „stilgerechten“ Restaurierungen, ihres zweifellos nicht weniger reichen Schmucks, worunter wir der Natur der Sache nach gerade die Kapitalstücke zu vermuten haben, beraubt sind.

---

[1]) Wagner (Münchener Plastik um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. 1895. S. 99) will die Augsburger Eigenart erst um die Wende zum 16. Jahrhundert entstehen lassen.

[2]) Werner, Gesch. der Stadt Augsburg. 1900.

Der Kreuzgang zeigt uns nur eine Seite der Augsburger Bildhauerkunst, aber diese in dieser Periode in einer Bedeutung und Grösse, die weit das Mittelmass übersteigt, und so kann man schwerlich Bode beistimmen, wenn er sagt[1]: „Die Plastik in Augsburg entspricht auch in dieser Epoche (ca. 1450—1530) nicht entfernt der Bedeutung und dem Reichtum der Stadt und der Blüte seines weltberühmten Kunsthandwerks. Freilich hat Augsburg unter den grossen alten Städten Deutschlands am wenigsten von seiner alten Erscheinung bewahrt; seine plastischen Denkmale sind ausserdem auf das Unbarmherzigste zerstört und zerstreut Für eine Rekonstruktion der plastischen Kunst in Augsburg, die ja doch immerhin eine bedeutende und umfangreiche gewesen sein muss, fehlt uns daher bis jetzt beinahe jede Grundlage.“

Als wichtige Thatsache tritt uns entgegen, dass die Grabplatten, sofern es sich bei ihnen nicht um eigentliche Denkmäler handelt, durchweg minderwertige Leistungen sind. Ihre historische Bedeutung ist, abgesehen von gewissen Kapitalstücken, eine geringe, da das Motiv im grossen und ganzen das nämliche bleibt und die Entwicklung, die es in dieser Zeit in erster Linie mit der Ausbildung der Körperhaltung, der Beziehung der einzelnen Figuren zu einander und der individuellen Charakterisierung des seelischen Lebens zu thun hat, sich lange nicht so klar an ihnen ablesen lässt als an den Epitaphskulpturen. Sie sind wohl zumeist als Werkstattarbeiten aufzufassen.

Mit dem Relief des Rudolf von Westerstetten vom Jahre 1447 (Schröder 340) sehen wir die neue Richtung scharf einsetzen. Es ist dies ein Werk, das, obwohl zeitlich noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörend, stilistisch doch weit über dasselbe hinausgreift und unbedingt der grossen Gruppe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzurechnen ist. Schon das blosse Motiv kennzeichnet die durch genaues Naturstudium vorgebildete und auf grössere Wahrheit der Wiedergabe abzielende Richtung der Zeit: ein Engel greift durch das Tuch

[1]) Gesch. der deutschen Plastik. 1885. S. 185.

hindurch und stützt den todesmatt zusammenbrechenden Körper Christi. Die nur einen Augenblick verkörpernde Bewegung des nackten Leibes, das Moment des Getragenseins und des Zusammensinkens, das Kraftlose der Muskeln ist mit eminenter Begabung wiedergegeben. Damit verbindet sich eine genaue Kenntnis des Körpers, die in ihrer Bedeutung erst dann völlig klar erscheint, wenn man dies Relief mit den ebenfalls Akte bietenden Epitaphien der Heinrich 1350, Avicula 1370, Tornator 1377, sowie dem Suntheim-Epitaph aus dem Anfang des 15. Jahrhunderte zusammenstellt. Es fehlt hier leider das zeitliche Bindeglied zwischen den genannten vier Werken und dem hier betrachteten, allein dadurch wirkt der Kontrast um so schärfer.

In jenen frühen Werken sehen wir das Formenverständnis des menschlichen Körpers, von bescheidenen Anfängen ausgehend, stetig wachsen; das älteste Werk geht bereits auf Einzelheiten ein, doch bleiben diese stets mehr oder weniger unwahr. In der rohen Statue des Avicula-Epitaphs bahnt sich ein geringes logisches Verständnis an, wie es auch auf derselben Stufe der Entwicklung, doch feiner und sympathischer der Christus des Tornator verkörpert. Mit dem Suntheim-Relief wird diese Kenntnis eine allgemeinere und führt endlich beim Westerstetten zur Ausbildung eines, man möchte sagen, einseitigen Realismus. Der Organismus ist mit einer extremen Beherrschung der Formen und dabei einer Übertreibung der struktiven Elemente gegeben, die direkt unschön wirkt. Diese Betonung der anatomischen Details ist zwar kunsthistorisch überaus interessant, ästhetisch jedoch verletzend: hier ist man bei einem Punkte angelangt, in der die Technik Hauptzweck, das Künstlerische Nebensache wird, und so muss die einheitliche künstlerische Wirkung verloren gehen. Andrerseits spricht sich das bedeutende Können des Meisters auch im Haupte aus: ein so ausdrucksvoller Typus des leidenden Christus ist uns bisher noch nicht in der Augsburger Kunst begegnet. Nur der schwierigeren Wiedergabe der Hand ist auch er noch nicht gewachsen, und ebenso fehlt noch manches an der Durchbildung der Füsse. Auch auf eine naturwahre Wiedergabe der Gewandfalten scheint er wenig Gewicht

gelegt zu haben, es befremdet, dass ein Künstler, der einen nackten Körper so bilden konnte, in der Gewandung rein schematisch verfährt und gelegentlich, wie im Stiftergewand, direkte Unwahrheiten sich zu Schulden kommen lässt.

Das Wappen des alten Rathauses von 1450, das der Rückwand des Elias Holl'schen Neubaues einverleibt ist, ist recht charakteristisch für den Umschwung im Faltenstil: aus den Gewändern der fliegenden Engel, die das Spruchband tragen, spricht, deutlich und konsequent durchgeführt, der manieriert-knittrige Faltenwurf der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vielleicht fehlte dem Meister der Schönheitssinn der Augsburger Künstler, und dafür spricht die Anordnung des Wappens, vielleicht war er in der Fremde gewesen und hatte, worauf die Anordnung der Engel hindeutet, Holzplastik studiert, vielleicht verführte ihn auch nur der harte Stein zu dieser Behandlung: und dieser letztere Grund erscheint um so wesentlicher, wenn wir nur ein einziges und zwar aus rotem Marmor gefertigtes Bildwerk im Domkreuzgang finden (Schröder 366), das den Knitterstil zum Prinzip der Faltengebung erhebt. Dies Relief mag ein wenig später entstanden sein, es ist eine nur flaue Arbeit: der segnende Christus ist steif, wenn auch im einzelnen gut beobachtet. der Gedanke, zur Rechten und Linken des Erlösers die Halbfiguren der heiligen Katharina und des Stifters lebend und doch auf Konsolen stehend darzustellen, ist durchaus unkünstlerisch. Gut wirken die in das Rund des oberen Abschlusses hineinkomponierten rein architektonischen Baldachine, deren Fialen in ornamentaler Auffassung ihre architektonische Starrheit aufgeben und dem Rund des Bogens folgen.

Doch diese beiden Werke, in denen die Eckigkeit der Faltengebung die ganze Darstellung prinzipiell beherrscht, stehen in Augsburg nur vereinzelt da. Gleich in dem zeitlich folgenden Epitaph, dem des Conrad Rot von 1458 (Schröder 170), zeigt sich nicht mehr eine solche einseitige Ausbildung. Stilistisch knüpft es weit mehr an jene Werke an, bei denen die Überfülle des Stoffs als besonders charakteristisch erkannt wurde, so an die Freiberg- und Isenburg-Ellerbach-Epitaphien, beide von

1438, doch spricht sich die zweite Hälfte des Jahrhunderts in sofern aus, als die Faltengebung, die dort gross, weich und fliessend war, hier in einzelnen Motiven scharf und brüchig wird.

Der Name Rot war uns bereits bei einem Epitaph des Jahres 1431 (Schröder 347) begegnet, und es ist ersichtlich, dass der Besteller des Werks von 1458 für die Ausführung auf jenes ältere hinverwiesen hat; aber — und das zeugt für das freie künstlerische Schalten jener Zeit — der Steinmetz kopiert keineswegs, sondern er übersetzt das ältere Werk in die Geschmacksrichtung und den Stil seiner Zeit. Das spricht sich schon in dem oberen Abschluss aus, indem der dreifache Spitzbogenbaldachin mit der Andeutung von Kreuzgewölben zu einer dreifachen Rundbogen-Archivolte wird, das zeigt noch mehr die figürliche Anordnung und vor allem die stilistische Behandlung der Einzelheiten. Die Ruhe jener alten Zeiten ist verschwunden, ein ekstatischer Zug ist selbst in die heiligsten Gestalten gedrungen und hat ihnen völlig alles Hoheitsvolle, alles Ideale genommen. Maria, eine bäurisch-derbe junge Frau, sitzt frontal auf einer Bank, auf ihrem Knie sitzt in echt kindlicher Weise das übermässig dicke Christkind, dem sie sich mütterlich zuwendet. Ihr Haupt ist stark geneigt, und perückenartig fliesst das volle Haupthaar zur Seite. Der grosse Fortschritt wird beim Vergleich mit jener doch nur 27 Jahre älteren Arbeit sofort einleuchten; und doch befriedigt die ältere Arbeit als Ganzes weit mehr. Bei der späteren Arbeit ist alles in die Breite gezogen und plump, aber doch sind die Einzelheiten nicht schlecht, sondern zeugen für ein eingehenderes Studium. Die gleiche Stilwandlung spricht auch aus dem Stifter, noch mehr aus der Gestalt des Heiligen, auf dessen Gewandung das allgemeine Stilgefühl der Zeit am stärksten eingewirkt hat. Die Köpfe, die ja leider am älteren Werke fehlen, sind hübsch durchgebildet, wenn auch in der Anlage in Übereinstimmung mit dem Ganzen derb und plump. Die spezifisch Augsburger Feinheiten äussern sich fast gar nicht in diesem Werke, das ja sehr eng mit der Gruppe des zweiten Jahrhundertsviertels zusammenhängt.

Wohl aber treten sie in dem 1460 geschaffenen Epitaph des

Magister Johannes Wilsgefert (Schröder 400) so deutlich hervor, dass dies in seiner vornehmen Auffassung, seiner für jene Zeit fast anachronistisch wirkenden Milde der Wiedergabe als im höchsten Grade bezeichnend für die Augsburger Kunst angesehen werden darf. Es ist recht bedauernswert, dass der Genuss des Kunstwerks selber, ganz abgesehen von dem hohen Aufstellungsort, durch Mangel an Licht zur Unmöglichkeit geworden ist.

Christus steht hoch aufgerichtet da, die Siegesfahne in der Hand, und vor ihm kniet der Stifter, empfohlen durch die heilige Magdalena. Majestät und Würde spricht aus der Gestalt Christi trotz ihrer schlichten Einfachheit, Demut und Gottvertrauen aus der Geberde des Stifters und dem Blick, mit dem er zu seinem Erlöser emporschaut. Deutlich kommt das Empfinden der weiblichen Heiligen zum Ausdruck, wie sie, ehrfurchtsvoll zusammensinkend, im Vertrauen auf die Erfüllung ihrer Bitte zum Heiland emporblickt und gleichzeitig hilfreich ihre Hand dem Knieenden auf die Schulter legt. Keines aller Bildwerke bot eine solche Verkörperung des Seelenlebens, wie dies. Doch vergisst darüber der Künstler nicht die äussere Form, er beherrscht sie in vollendeter Weise, sieht aber von jeder allzu eingehenden Detaillierung ab, denn er ist sich bewusst, dass er dadurch seinem Werke nur schade. Auch in der Gewandung herrscht dasselbe feine Formgefühl. Zwar kommen scharfe Brüche vor, aber doch in Abwechslung mit grossen Flächen, die für diese Zeit überraschen. Sicher kommt dem Werk eine über die nur historische hinausgehende Bedeutung zu.

Diesem Werke stilistisch nahe stehend, wenn auch in der Wirkung durch die tiefere plastische Behandlung stark verändert, ist das Gässel-Epitaph von 1465 (Schröder 312). Entzückend ist die in der von drei schwebenden Engeln getragenen Mondsichel befindliche Halbfigur der Gottesmutter, die in einer völlig aus dem Leben gegriffenen Weise das an sie sich anschmiegende Kind herzt. Auch dies schöne Relief ist im Originale nicht zu geniessen, da seine Aufstellung eine höchst unglückliche ist.

Auch das Freiberg-Epitaph von 1474 (Schröder 392) muss in diesem Zusammenhang genannt werden, da es dem vor-

genannten besonders in der Gewandbehandlung recht ähnlich sieht, wenngleich es bereits eine höhere Stufe der Entwicklung repräsentiert. Es ist eine ganz vorzügliche Arbeit, voll von zarter Poesie, sie reiht sich den besten Arbeiten jener Zeit würdig an.

Ein prächtiges Werk voll origineller Empfindung ist die Grabplatte des Bischof-Cardinals Peter von Schaumberg († 1469)[1]) in der Augustinuskapelle des Domchors, das aber keine Grabplatte im engeren Sinne bedeutet, sondern, wie das hohe Relief in Verbindung mit der unten zu erwähnenden Chronistennachricht beweist, die Deckplatte einer Tumba, also ein wirkliches Denkmal vorstellt.

Der Verstorbene liegt fast als Freifigur in der tief ausgehöhlten Platte, er ist als ein halbverwester oder ausgetrockneter Leichnam dargestellt, auf und neben dem Frösche, Schlangen, Kröten und anderes ekelhaftes Getier liegen. Er steht mit den Füssen auf einem ornamental behandelten Löwen, sein Haupt ruht auf einem Kissen. Dies hässliche realistische Motiv kommt im Anschluss an die ganzen Geschmackswandlungen in der nächstfolgenden Zeit häufiger vor, hier aber — und darin beruht die historische Bedeutung des Monuments — tritt es uns zum ersten Male entgegen. Die Eigenart der Idee ist eine so frappierende, dass man auf einen Stifterwillen schliessen muss, und dieser Schluss wird durch zeitgenössische Chronisten als richtig bestätigt. Burkhard Zink[2]) berichtet uns nämlich unter dem Jahre 1467: „Item auf die zeit ward bischoff Peter von Schaumberg begrebnus und der stain in der maur gantz und gar volbracht und aussgemacht; und das grab ist gemaurt zu 4 örten und darauf der stain."

Also zwei Jahre vor dem Tode des 1469 gestorbenen Bischofs war sowohl das Grab wie der darüber befindliche Inschriftstein vollendet, und somit ist die persönliche Einwirkung des Bestellers auf das Thema der Darstellung unumstösslich festgelegt.

---

[1]) Steichele, Archiv. III. S. 270.

[2]) Die Chroniken der schwäb. Städte. Augsburg. II. S. 314.

Der Künstler hat für seine besonderen Zwecke den menschlichen Körper genau studiert und insbesondere die struktiven Teile desselben zum Gegenstande eingehendster Forschung gemacht. Aber dennoch beschränkt er sich in der Wiedergabe des Skeletts nur auf das Nötige, er prunkt nicht mit seinem Können, wie wir es zum Beispiel an Reliefs der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts trotz des dazu oft viel ungeeigneteren Gegenstandes der Darstellung sahen. Er kennt genau die Funktion der Haut, alle schroffen Übergänge zu mildern und zu vermitteln, und so lässt er die Knochen und Sehnen nur dort in ihrer ganzen Schärfe und Härte hervortreten, wo die natürliche Beschaffenheit des Objekts und die Körperhaltung dies unbedingt fordern. Doch gilt dies nur von Kopf und Rumpf, denn die Extremitäten sind roh und ungeschickt. Der Meister scheint vor ihrer unplastischen Dünnheit zurückgeschreckt zu sein, und dies so entstandene Kompromiss schwächt bedeutend die Güte der Arbeit.

Sehr hübsch ist der heraldische Löwe gegeben, ganz vorzüglich das in der Schräge der Platte sich hinziehende Ornament, das in seiner freien Stilisierung der Zeit vorauszueilen scheint.

Ein Erzeugnis derselben Geistesrichtung ist die Marmorplatte des Sigismund Gossenbrot († 1500) in St. Moritz zu Augsburg. Auch hier tritt uns der Tod in seiner schrecklichsten Gestalt als der Zerstörer des menschlichen Lebens entgegen; in der Technik des Flachreliefs dargestellt, steht vor uns, hoch aufgerichtet und nur mit dünner Haut bedeckt, ein hohläugiges Skelett; über seinem Haupte liegt das Bahrtuch, es fällt über den Rücken herab und ein Zipfel wird von den Knochenhänden erfasst, um die Scham zu bedecken.

Der Realismus dieser Darstellung ist, abgesehen von dem Fehlen des ekelhaften Getiers, ein viel weiter gehender als bei jenem älteren Werke, indem hier auch die Arme und Beine korrekt gebildet sind. Das Tuch lässt die harte Stilisierung des 15. Jahrhunderts deutlich erkennen, zeigt aber doch in seiner vollen fliessenden Bewegung und in seinem Fall auf den rechten Fuss eine genaue Kenntnis der Natur.

Die völlige Identität der Umrahmung könnte veranlassen, das Epitaph Hofingen von 1468 (Schröder 39)[1]) dem Meister des Wilsgefert-Relief zuzuschreiben, allein die stilistische Behandlung ist eine gänzlich andere und spricht gegen eine solche Annahme. Die Gottesmutter thront auf hohem Sockel, der Thron, ein etwas unförmliches Gebilde, ist nach Art der mittelalterlichen Chorstühle an der Lehne mit kauernden Tieren verziert; zu Füssen der Maria knieen der in reiche Rüstung eingehüllte Stifter und seine matronenhaft gekleidete Gemahlin. Die individuelle Schattierung der Charaktere ist hier im allgemeinen eine noch glücklichere als bei jenem älteren Werke, doch sei besonders auf die prächtige Gestalt des Ritters hingewiesen, der in Haltung und Ausdruck unübertrefflich erscheint. Ein Vergleich mit dem um sechs Jahre älteren Rammingen-Relief (Schröder 36), das in äusserer Anordnung diesem ähnlich ist und in seiner Wiedergabe tiefsten Seelenlebens ebenfalls als ein Kabinettstück erscheint, lässt die ganze Grösse des späteren Werks nur um so deutlicher ans Licht treten.

Beim Hofingen-Relief ist die Einzelbehandlung im Gesicht keineswegs eingehend, es steht in dieser Beziehung sogar hinter früher genannten Werken zurück, aber doch ist der Eindruck ein fascinierender. Reizend ist das Christuskind, dessen rundliche Formen und kindliche Bewegungen mit grösster Liebe nachgebildet sind.

Wodurch aber dies Relief aus dem Rahmen der gesamten deutschen Plastik nicht unwesentlich herausfällt, ist die Behandlung der Gewandfalten. Hier ist nichts von Knitter und Scharfbrüchigkeit, alles ist weich, voll und rundlich und beweist einen engen Anschluss an den in der ersten Hälfte des Jahrhunderts herrschenden Stil. Aus der präziseren Beobachtung der Einzelheiten tritt aber doch wieder klar die Geistesrichtung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Tage. Nur ein einziges Mal ist, und zwar am Überschlag des Gewandsaums der Stifterin, eine unschön

[1]) Graf, Katalog des bayer. Nat.-Mus. VI. 1896. N. 314.

scharfe Formgebung zu finden, doch hat diese ausschliesslich in dem durch die vordere Fläche des Steinblocks ausgeübten Zwang ihren Grund, nicht aber in stilistischen Anschauungen.

Am meisten interessiert den Künstler das Idealgewand der Maria, dessen Fülle er steigert, indem er das Mantelende über die Lehne in üppiger Drapierung fallen lässt. Man sieht fast, wie er am Modell studiert hat, wie er wirklich ein Gewandstück hingelegt hat, um es nachzubilden. Um einen Ruhepunkt in diese Fülle zu bringen und gleichzeitig die Gewandung in ihrer Eigenart als Umhüllung zu betonen, lässt er das rechte Knie klar durch den Stoff hindurchschimmern und schiebt über demselben die weichen Falten eng zusammen.

Fast identisch und sicher von demselben Meister ist das 1471 datierte Rechberg-Epitaph in der Katharinenkapelle des Domkreuzgangs (Schröder 382). Die Ähnlichkeit beider Werke tritt besonders schlagend entgegen in der Behandlung des in völlig gleicher Weise angeordneten Mantelendes, sowie des Knies und der umgebenden Faltenpartie. Auch in diesem Werke ist das Schwungvolle in der Faltengebung das den Eindruck bestimmende Element, und derselbe Schwung charakterisiert das Spruchband, das gleichsam ornamental in Windungen durch die Luft gezogen ist.

Man sollte nun annehmen, dass das den Mitgliedern derselben Familie Rechberg angehörende, jetzt in zwei Stücke zerlegte und zwischen 1471 und 1485 gefertigte Epitaph des Domkreuzgangs (Schröder 389 u. 395) denselben Stil repräsentieren müsse; dem ist aber keineswegs so, denn diese Arbeit enthält weit mehr die für Deutschland allgemeinen stilistischen Merkmale des 15. Jahrhunderts als jenes. Der Faltenwurf ist eckig, lässt dabei aber grössere Gewandpartien frei und bewirkt in dieser ganz anderen Weise ebenfalls eine mehr malerische Wirkung. Die Bewegungsmotive sind, soweit sich dies bei der ungünstigen Beleuchtung beurteilen lässt, vorzüglich verstanden und die Liebenswürdigkeit, mit der der Künstler das Kind nach dem Rosenkranz des Stifters haschen lässt, zeugt von seiner besonderen Fähigkeit, sich in das Kinderleben zu versenken.

Der untere, jetzt abgetrennte Teil (Schröder 389) ist stark verwittert, er zeigt unter Baldachinen die Brustbilder von acht Mitgliedern der Familie Rechberg, die ebenfalls in den Bewegungsmotiven fein abgestuft sind und eine reiche Skala des Gemütslebens erkennen lassen.

Dass man aber in dieser Zeit edelster künstlerischer Produktion in Augsburg auch recht handwerksmässig arbeiten konnte, erzählt uns das 1471 geschaffene Epitaph des Suffraganbischofs Seitz (Schröder 4). Da ist nichts mehr von Adel, nichts mehr von Durchgeistigung der Materie, sondern alles wirkt hölzern und inhaltsleer-posiert. Schon der ganze Aufbau der Komposition ist langweilig, indem in der dargestellten hohen Halle ein grosser Raum über den Häuptern der Figuren leer bleibt, oder doch nur dürftig durch das in die Architektur überhaupt nicht hineingehörige Kreuz ausgefüllt wird. Das Verständnis des nackten Körpers ist ein minimales, Details im Gesicht fehlen völlig, abgesehen von dem charakteristischen Doppelkinn des Stifters, und die Hände sind gar ganz schlecht. Die Fältelung des Gewandes ist nicht übermässig gebrochen, aber doch hart und steht in dieser Beziehung dem künstlerisch allerdings weit bedeutenderem Gässel-Epitaph von 1465 noch am nächsten.

Vom Jahre 1474 stammt die Grabplatte des Abts von St. Ulrich Melchior von Stamham († 1474), jetzt im Münchener Nationalmuseum.[1]) Sie kennzeichnet schlagend die handwerkliche Minderwertigkeit derartiger Arbeiten, sie ist aber stilistisch dadurch interessant, dass die manierierten Knickfalten hier Grundprinzip der ganzen Formengebung sind und so das Werk in einem scharfen Gegensatz zu den meisten Augsburger Epitaphskulpturen erscheinen lassen.

Eine völlig malerische Auffassung spricht aus dem Diem-Relief von 1471 (Schröder 8), in dem die ganze Komposition wie ein dreidimensionales Gemälde anmutet: es wird also hier nur das konsequent vollendet, was in manchen der vorher betrachteten Werke aufkeimte. Der Baldachin über dem als ein-

[1]) Graf, Katalog des bayer. Nat.-Mus. VI. 1896. N. 305.

fachen Faltstuhl gebildeten Thron der Madonna mit seinen teils frei herabwallenden, teils gerafften Vorhängen ist besonders charakteristisch hierfür. Die Faltengebung der Gewänder ist für Augsburg etwas hart, doch in Einzelmotiven nicht unbeeinflusst von jener malerischen Auffassung. Auch hier erscheint das Genremotiv konsequent durchgeführt, indem das niedliche Kind nach der Mütze des Stifters greift. Alle Gesichter sind wenig durchgebildet, wirken aber dennoch gut. Das Körperliche, Stellung, Haltung und Organismus, sind naturwahr, wie auch die Hauptfaltenzüge gut durch den Körper motiviert werden. Wie in dem Genremotiv, so zeigt sich das feine Einleben des Künstlers auch in der Gestalt der Katharina: die Heilige hatte die Schleppe ihres Gewandes aufgenommen und drückt sie nun, um ihre Hände frei zu bekommen, mit dem Arm gegen den Körper.

Als Merkwürdigkeit sei noch erwähnt, dass sich von diesem Relief in Beinberg, B.-A. Schrobenhausen, ein Gipsabguss befindet,[1]) der mit der Inschrift: „die Ratdolt Jipsgiesser von Augsburg 1473“ versehen ist.

Der hohen Schönheit dieses Reliefs scheinen auch die Zeitgenossen sich nicht haben entziehen zu können, denn in dem Freiberg-Epitaph von etwa 1500 (Schröder 331) haben wir ein zweites Beispiel einer hier aber nicht durch die Familienangehörigkeit des Stifters erklärlichen Kopie, allerdings nicht einer genauen Kopie, sondern einer zum Teil durch die konkreten Verhältnisse bedingten freien Nachahmung. Vor allem ist aber für das kunsthistorische Schaffen wichtig, dass der jüngere Meister das ältere Werk — ein dem Rot'schen Epitaph analoger Fall — vollkommen in den Stil seiner Zeit übersetzt. Jede Spur von Härte ausgeschlossen und, entsprechend der weit vorgeschrittenen Zeit, ist die Rundheit der Falten wieder zum absolut herrschenden Stilprinzip geworden. Künstlerisch steht aber diese Arbeit viel tiefer als die ältere, und das ist bedauernswert, denn gerade solche Beziehungen lassen uns mehr als alles andere einen tiefen

[1]) Die Kunstdenkm. des Kgr. Bayern. I. Oberbayern. S. 152.

Blick thun in die Wandlungen, die im Schönheitsgefühl der Künstler jener Zeit vor sich gingen.

Ebenfalls dieser von mehr malerischen Tendenzen beherrschten Richtung gehört das Epitaph der Kanoniker Otto von Schaumberg und Heinrich Gross von Trockau von 1478 (Schröder 384) an. Alle Härten sind trotz der Zügigkeit der Faltengebung vermieden, Straffheit und Rundlichkeit halten sich die Wage. In den Köpfen herrscht tiefste Empfindung, doch verbindet sich damit im Gegensatz zu den anderen Werken eine phänomenale Auffassung des Individuellen: selbst die geringfügigsten Einzelheiten sind nachgebildet, ohne dass aber der Gesamteindruck ein kleinlicher wird.

Den Unterschied in den künstlerischen Qualitäten zwischen Epitaph und Grabstein legt ein Vergleich mit der zugehörigen Grabplatte (Schröder 401) dar. Obwohl die Platte nicht zu den schlechtesten Leistungen dieser Art gehört, obwohl sie in der weichen und edlen Angabe der Falten, in der feinen, höchst individuellen Durchbildung des mit geschlossenen Augen dargestellten Antlitzes weit das Mittelmass überragt, so kann sie doch — und das allein schon infolge des durch das Motiv bedingten Zwanges — nicht in Konkurrenz mit den den Stilwandlungen viel mehr geneigten Epitaphskulpturen treten. Aber innerhalb dieser Schranke hat der Künstler recht Achtungswertes geleistet, und ein vergleichender Blick auf die Grabplatten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lehrt deutlich den grossen Fortschritt in der Beobachtung des Gesichts und der Faltengebung.

Auf eine Ungeschicklichkeit des Meisters ist es wohl zurückzuführen, dass er infolge falscher Anpassung an die Form des Steins für die Hände keinen genügenden Platz fand und sich deshalb mit einer nur skizzierenden Wiedergabe derselben begnügen musste.

Weit höher stehen zwei Grabsteine von 1479 in der St. Georgskirche, bei denen infolge Wegfalls dieser Schwächen um so eindringlicher die bedeutende Fähigkeit dieser Zeit, individuell zu charakterisieren, entgegentritt. Die plastische Durch-

führung ist hier eine so gute, dass die Schwierigkeit des Raums fast völlig überwunden ist; die Körperhaltung ist eine treffliche, der Konflikt zwischen Liege- und Standmotiv ausgemerzt, indem die Geistlichen als lebend und betend aufgefasst sind.

Dasselbe Leben, das die Gesichter so dominierend hervortreten lässt, erfüllt aber auch den ganzen Körper, und damit steht im Einklang die gut motivierte Faltenangabe, die zwar hier und dort etwas hart ist, sich doch aber weit von anderen nicht Augsburger Arbeiten unterscheidet.

Das Sandsteinrelief des Kanonikus Franz Reuter und seiner Mutter, vor 1483 zu datieren (Schröder 21), ist zu stark verwittert, um mehr als die allgemeine Anlage erkennen zu lassen, doch scheint die Formengebung eine mehr rundliche zu sein, während an dem zeitlich nahestehenden Freiberg-Epitaph von 1484 (Schröder 67) mehr die am Eckigen und an gesteigerten Details haftende Richtung sich ausprägt. Das Werk mutet insofern altertümlich an, als hier wieder die an sich grosszügige Gewandung der beiden Ehefrauen des Stifters manieriert und unnatürlich auf dem Boden aufliegt. Die Gewandung der Maria dagegen zeigt voll ausgesprochen den überreichen, vielfach und übermässig gebrochenen allgemeinen Gewandstil der Zeit, wenn auch jede Schärfe, die jedoch beim Petrus deutlich auftaucht, hier vermieden ist. Die Köpfe der Stifter sind individuell durchmodelliert und gut charakterisiert, das Antlitz der Maria dagegen hat ein langweiliges Gepräge. Alle Hände sind mässig und auch die Körperproportionen sind nicht immer die richtigen, doch ist das Geschick anzuerkennen, mit dem die Gruppe aufgebaut und in einen seelischen Zusammenhang gebracht ist.

Das Tympanon eines Portals, welches in einen dem Querschiff des Domes nördlich vorgebauten spätgotischen Anbau führt, ist mit drei Statuen — in der Mitte die thronende Gottesmutter, ihr zur Seite die Augsburger Lokalheiligen Ulrich und Afra — geschmückt, die ihrem Stil nach unter allen Augsburger Skulpturen sich nur mit der Madonna des letzthin erwähnten Epitaphs in Zusammenhang bringen lassen. Auch kostümlich ist die Verbindung vorhanden, doch wird man infolge des Buchstaben-

charakters der Thürinschrift eine kleine zeitliche Differenz, vielleicht bis in die 90er Jahre, zugestehen müssen. Die Renaissancemajuskeln treten, aber noch stark untermischt mit gotischen Majuskeln, an einem Grabstein (Schröder 3) des Jahres 1482 zuerst auf,[1]) und es bedurfte immerhin noch einiger Zeit, bis die Renaissance die Gotik fast vollkommen (denn hier weist nur das g in virgo auf Gotik) verdrängte.

Völlig wertlose Arbeiten dieser Zeit sind die Grabplatte des Püchler († 1481) im Domkreuzgang (Schröder 344) und der stark verwitterte Stein des Abts von St. Ulrich, Heinrich Friess († 1482), im Münchener Nationalmuseum.[2])

Dagegen ist die überreich mit Wappen gezierte Tumba des Bischofs Johann von Werdenberg († 1486) in der Augustinuskapelle des Domchorumganges wieder eine bedeutende Leistung. Der Bischof liegt lang ausgestreckt auf einem Bahrtuch, welches oben von zwei Engeln gehalten wird und dadurch wieder deutlich den alten Konflikt in die Erscheinung bringt. Die Ausführung ist zwar blendend, doch spricht sich das eigentlich künstlerische Moment lange nicht so klar aus wie bei den Grabsteinen von St. Georg. Die Faltengebung ist bei dem härteren Stein auch viel härter und scharfbrüchiger, aber andererseits deuten Durchbildung des Gesichts und viele Einzelheiten, unter denen hier nur auf die realistische Behandlung der Handschuhe hingewiesen sei, auf bedeutendes Verständnis und ausgebildetstes Beobachtungsvermögen.

Eine mässige Arbeit ist der Denkstein des 1487 auf den Bischofsstuhl von Trient berufenen Domkapitulars Ulrich von Frundsberg, doch ist der obere Abschluss originell, der durch zwei sich symmetrisch in einander verschlingende krabbenbesetzte Fialen gebildet wird.

In der Kirche St. Georg fanden wir bereits drei treffliche Grabsteine, deren Vorzüge noch gesteigert — ich verweise auf

---

[1]) Schröder, Jahrbuch des Hist. Ver. Dillingen. 1898. S. 90. Schröder, Rep. f. Kunstwiss. XXIV. S. 142.

[2]) Graf, Katalog des bayer. Nat.-Mus. VI. 1896. N. 309.

die zarte Adernangabe auf den Händen — bei einem vierten Stein von 1489 wiederkehren. Aber der Zeitraum von zehn Jahren hat genügt, auch hier die Mode der scharfbrüchigen Falten zu lehren, doch lässt den Meister sein Schönheitsgefühl jedes Extrem vermeiden.

Gerade die Werke dieser Gruppe sind es, auf die ein Hauptwert zu legen ist, wenn man dasjenige Werk, welches unstreitbar als die grossartigste Leistung der mittelalterlichen Plastik Augsburgs anzusehen ist, aus seinem historischen Zusammenhange erklären, also verstehen will.

Die Grabplatte des heiligen Simpert aus der Ulrichskirche, die sich jetzt im Münchener National-Museum befindet,[1]) muss — denn die urkundlichen Nachrichten gestatten darüber keinen Zweifel — im Jahre 1492, wenn auch nicht vollendet, so doch in Arbeit gewesen sein. Die Momumenta Boica[2]) berichten eingehend über die Auffindung der Gebeine des Heiligen im Jahre 1491 und ihre Übertragung in die neue Grabstätte im folgenden Jahre.

Diese Grabstätte war, wie schon das hohe Relief der Platte beweist und die Urkunden ausdrücklich bezeugen, ein Hochgrab, eine Tumba. Das Grab ist also ein Denkmal, bestimmt, einen Hauptkultort im reichen Augsburger Bistum zu zieren; bedeutende Mittel standen zur Verfügung und so konnte in den Dienst dieses Zweckes das bedeutendste Können jener Zeit treten. Man hat in Anerkennung dieser Thatsache an Riemenschneider, den grossen Würzburger Meister, als den Verfertiger gedacht,[3]) allein diese Hypothese steht auf nur recht schwachen Füssen und ist sogar, wenn man die damaligen wirtschaftlichen Verhältnisse Augsburgs ins Auge fasst, direkt unwahrscheinlich. Dasjenige, was auf Riemenschneider hinzudeuten scheint, liegt einerseits in der hohen Bedeutung des Werkes, andererseits in der Gleichheit der Zeit, die eine gleiche Stilphase bedingt. Die Güte der Arbeit lässt

[1]) Graf, Katalog des bayer. Nat.-Mus. VI. 1896. N. 311 mit Abb.
[2]) XXIII. pag. 620, 627.
[3]) Streit, Tylmann Riemenschneider 1888, Taf. 60 (im Gegensinne).

sich aber aus der Augsburger Kunst ebenso leicht und viel ungezwungener erklären, und Grabplatten, wie die von St. Georg, sind der Boden, aus dem diese Musterleistung erwachsen konnte. Wenn man sich dazu an den frühen Umschwung oder, besser gesagt, an die logisch fortschreitende Entwicklung zum Malerischen und zur naturalistischen Wiedergabe der Porträts, wie sie uns in den Epitaphskulpturen entgegentrat, erinnert, so löst sich der Zwiespalt, dass dies Werk, das seinem Stil nach unzweifelhaft dem beginnenden 16. Jahrhundert zuzurechnen ist, thatsächlich auf 1492 fixiert werden muss.

Eigentlich nur in der Stilisierung der noch etwas harten Faltengebung spricht sich der Nachklang des 15. Jahrhunderts aus, ebenso zeigt sich die Gotik nur noch in der leichten seitlichen Schwingung des Körpers; sonst ist die Arbeit eine völlig freie, fern von jeder Kleinlichkeit, fern von jeder Manier. Es ist ein naturalistisches Werk im edelsten Sinne des Wortes; der Meister beherrscht den menschlichen Organismus aufs vollendetste, nirgends ist etwas Gezwungenes, nirgends etwas Steifes. Das Gesicht ist von einer staunenswerten Wahrheit, es spricht aus diesem Idealkopfe eine Durchgeistung, ein Hervorleuchten des Seelischen, das man nur bewundern, nicht aber kritisch analysieren kann. Jede kleine Falte, jede kleinste Erhebung des greisen Gesichtes gibt der namenlose grosse Künstler, und doch versteht er es, stets die Grenze zu wahren, die das Erhabene von dem Kleinlichen trennt. Wie wunderschön ist nicht die welke Augenpartie dargestellt, aus der milde die müden Augen herausblicken; ein ganzes reiches Leben scheint in ihnen zu liegen. Das lockige Haar passt sich in seiner freien Stilisierung edel dem Ganzen an.

Gleich einer „Vorahnung der Renaissance“ berührt den Beschauer das genrehafte Attribut des Heiligen, das von einem Wolfe getragene Knäblein; hier haben wir in seinen vollen runden Formen, in seiner entzückenden Kindlichkeit den Putto der italienischen Renaissance, wie er uns in ähnlicher Gestaltung auch an dem etwas späteren Epitaph des Abts Mörlein im Augsburger Maximiliansmuseum entgegentritt. Wir sehen, wie eine deutsche Puttodarstellung keineswegs durch Italien angeregt zu

sein braucht, dass sie sich vielmehr von den beiden Wurzeln aus, der Darstellung des nackten Christkindes und der bekleideten kindlichen Engel, durch Verschmelzung beider Elemente selbständig entwickelt und bereits recht früh unter erborgtem Titel auftritt.

Die Grabplatten der Harscher (Schröder 296) und Meusel (Schröder 265) von 1493, sowie die von ihnen nicht sehr verschiedene eines Peuscher (Schröder 304) von 1500, alle drei im Domkreuzgang, seien hier wegen ihrer in Anbetracht der Zeitverhältnisse in keiner Weise bemerkenswerten Stellung nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Besser ist, wenn auch keineswegs mit dem des heiligen Simpert vergleichbar, der Grabstein des Abts von St. Ulrich, Johann von Giltlingen († 1496), im bayerischen National-Museum.[1])

Von ausschliesslich malerischen Gesichtspunkten geht der Meister des Epitaphs eines Johannes von Rammingen aus (Schröder 385). Das Werk ist wohl schwerlich lange vor dem ergänzten Todesdatum 1491 entstanden, zeigt trotzdem aber in der Fältelung, obwohl sie grosszügig ist, recht viele Härten und Schärfen. Christus thront auf einem Regenbogen, die Kugel stützt seine Füsse und in den Händen hält er Schwert und Lilie. Sein Haupt ist mild dem knieenden Stifter zugeneigt, hinter dem mit flehendem Ausdruck Maria steht, eine Figur, die in Haltung und Gebärde in seltener Vollkommenheit ein seelisches Moment verkörpert, während der beiden gegenüber stehende Johannes im Gesichtsausdruck nur weniger befriedigen kann. Die Form ist noch nicht ganz rein und abgeschliffen, aber doch liegt ein Hauch edler Schönheit über dem Ganzen, der diesem Werke einen hervorragenden Platz in der an edlen Werken so reichen Augsburger Plastik sichert.

Mehr und mehr versiegte die Kraft dieser älteren, die allgemeine Stilanschauung des 15. Jahrhunderts repräsentierenden Richtung, die fortgeschrittenere und in den Anfängen spezifisch Augsburgerische Richtung, die bewusst den erst mit der Re-

[1]) Graf, Katalog des bayer. Nat.-Mus. VI. 1896. N. 314.

naissance vollkommen gelösten Problemen zustrebte, setzte sich mehr und mehr durch und errang schliesslich völlig den Sieg. In diesem Sinne ist das unschön übermalte und dadurch eines guten Teiles seiner Wirkung beraubte Relief des Bartholomäus von Welden von 1494 (Schröder 313) zu betrachten und zu würdigen: die malerischen Tendenzen haben völlig die Oberhand gewonnen. Die Proportionen sind auch hier übermässig gestreckte, doch ist die Darstellung der Pieta trotz mancher Unvollkommenheiten eine ergreifende. Christus hat ausgelitten, der Eigenkraft beraubt, lasten schwer seine Arme. Sein Mund ist vom letzten Stöhnen noch halb geöffnet, die Augen hat der Tod zugedrückt. Maria beugt sich in tiefstem Schmerz über ihn, sie fasst mit der Hand nach der Brust, wie wenn sie fühlen wollte, ob nicht doch noch das Herz darin schlüge.

Geradezu extrem und verletzend wird die allzu einseitige Ausbildung und Verfolgung der malerischen Richtung im Clingen-Relief von 1494 (Schröder 28). Die Scene der Beweinung ist hochdramatisch aufgefasst, die Durchführung im einzelnen sehr geschickt, doch bei der Gedrängtheit der Komposition unklar und wirr.

Vom Jahre 1497 ist der Denkstein des Abts Laurentius Felman in St. Georg, eine etwas rohe, aber in der individuellen Charakterisierung nicht unwirksame Arbeit. Der Faltenwurf ist rein und nur hie und da durch knitterige Formengebung gestört. Von dem intensiven Naturstudium dieser Zeit sprechen die durch Schwellung aufgetriebenen Wundmale Christi.

Zeitlich, nicht aber stilistisch folgt dem das Epitaph der Klieber'schen Eheleute (1498) im Domkreuzgang (Schröder 32), ein Werk, das künstlerisch wie kunsthistorisch gleich bedeutend ist. In ihm spricht sich in vollster Deutlichkeit und Konsequenz das der Augsburger Schule spezifische Stilgefühl aus, wie es sich seit den Domportalen mehr und mehr entwickelt hatte, um seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bestimmend aufzutreten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass dies Werk, losgelöst aus dem Zusammenhange der Lokalentwicklung, wegen der deutlichen Aussprache aller derjenigen Momente, die den allgemein-deutschen

plastischen Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts charakterisieren, unzweifelhaft in eine spätere Zeit versetzt werden müsste, wie auch die Motive des 15. Jahrhunderts kaum noch nachklingen. Die ganze überaus künstlerisch in den Raum hineinkomponierte, dabei im Aufbau nicht minder fein erfasste Gruppe, die Details, insbesondere die ganze Anlage der Falten und der grossen Gewandflächen, gehen von rein malerischen Gesichtspunkten aus, und damit verbindet sich eine so feine Anmut in den im einzelnen durchaus nicht realistisch durchgebildeten Köpfen, eine so vornehme Sinnigkeit in der Haltung, eine so entzückende Poesie in der reizenden Wiedergabe des Kindes, dass man sich schwer von dem Kunstwerk trennt. Wenn man sich neben diesem Werke die um 1½ Jahrzehnte jüngeren Reliefs der Fuggerkapelle in St. Anna vergegenwärtigt, so verlieren die letzteren viel von ihrer bei der üblichen allgemeinen Beurteilung der deutschen Kunst befremdlichen Erscheinung und geben sich uns mehr als ein Schlussglied einer langdauernden, ununterbrochenen und konsequenten Entwicklung, denn als nur durch direkten Import erklärliche Singularitäten.

Gegen ein solches Prachtstück fallen natürlich andere Werke, wie das annähernd gleichzeitig geschaffene Epitaph des Wilhelm Peuscher (Schröder 303), sowie die Reliefs der Balthasar von 1500 (Schröder 209) und Knöringen von 1501 (Schröder 420) bedeutend ab. In allen herrscht der volle, weiche, rundfaltige Gewandstil. Interessant ist, wie sich die malerische Richtung noch steigert und wie infolgedessen alles mehr in die Breite geht. Eine Gegenüberstellung des Peuscher-Epitaphs mit dem Freiberg-Relief von 1474 (Schröder 392) veranschaulicht deutlich diesen stilistischen Umschwung. Das Knöringen-Epitaph erhält dadurch sogar fast einen barocken Beigeschmack. Auch noch in anderer Beziehung ist dies letztere Werk interessant; es zeigt uns, wie der Realismus immer mehr in die heiligen Scenen eindringt, der dabei jetzt aber von anderen Prinzipien ausgeht, als z. B. im Südportal-Tympanon aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Damals war es die Phantasie des Kindes, die zu einer derartigen Auffassung führte, jetzt haben wir die Sprache eines

gereiften Mannes, der das Erhabene, Überirdische menschlich näher bringen will und deshalb die göttlichen Gestalten in Beziehungen zu menschlichen Thätigkeiten setzt, ohne sie jedoch ihrer Erhabenheit zu entkleiden. Versuche dieser Art hatten zu der Ausbildung des Genremotivs zwischen Mutter und Kind, oder Kind und Stifter geführt, hier jedoch tritt die reale Welt in anderer Weise in die Darstellung ein. Maria thront, und Engel halten hinter ihr den Vorhang, das Zeichen ihrer Majestät. Aber neben ihr steht der Arbeitstisch mit all dem Zubehör, wie er in keinem ordentlichen Haushalt jener Zeit bei einer tüchtigen Hausfrau fehlen durfte. Der Künstler hat seine Freude an diesen intimen Ausgestaltungen und so bildet er sie denn nach; er zieht dadurch nicht die Himmelskönigin aus ihrer Idealsphäre herab, er bringt sie den Gläubigen nur menschlich näher.

Ein Werk, das bereits „ganz den Geist der Frührenaissance atmet", mögen auch die umrahmenden Architekturformen noch so sehr in die Gotik zurückweisen, ist das Epitaph des Adolph Occo von 1503 (Schröder 60). Und doch wächst dies Werk so klar und einfach aus der Vergangenheit heraus, dass jeder Gedanke an eine Einwirkung italienischer Kunst, so nahe er auch gerade bei Augsburg infolge der geographischen Lage und der regen Handels- und Verkehrsbeziehungen liegen mag, für diese plastische Arbeit — denn für die Architektur liegen die Verhältnisse nicht unwesentlich anders — von der Hand zu weisen ist. Es ist ein prächtiges Werk, das in der Hervorkehrung der geistigen Qualitäten dieses sympathischen Männerkopfes fast an Dürer'sche Schöpfungen gemahnt. Hier haben wir den völlig freien Stil, der selbst das schlichte Beiwerk in künstlerischer Grösse erscheinen lässt. Und gerade wie in Dürer spricht sich auch in diesem Meister aus, dass er ein Kind der Gotik ist, dass er in mühsamer Arbeit sich durch die Schwächen der Zeit hat hindurchkämpfen müssen, um das Ziel der vollen und grossen Freiheit zu erringen.

Ebenfalls in den Bereich der Augsburger Kunst gehört dem Stile nach das im Jahre 1504 gefertigte und im Augsburger Maximiliansmuseum befindliche Epitaph (N. 427) eines Michael

von Stetten und seiner Gemahlin, das bei völlig durchgeführtem malerischem Prinzip manche stilistische Ähnlichkeiten mit den später zu erwähnenden Werken Beirlin's hat, ohne dass jedoch eine Identität der Meister denkbar erschiene.

Das Epitaph des Ulrich von Westerstetten von 1505 (Schröder 351) ist eine gute, aber leider stark zerstörte Arbeit. Sie ist einerseits dadurch besonders interessant, dass die Tendenz der Zeit nunmehr auch die Landschaft in den Darstellungsbereich der Plastik einziehen lässt, andererseits dadurch, dass nur dies Werk unter sämtlichen künstlerisch gezierten Augsburger Arbeiten ein Meistermonogramm aufweist, das aber mit den bekannten Bildhauernamen nicht in Verbindung gebracht werden kann.

Unter den letzten Einwirkungen der Gotik entstand das hochbedeutende Epitaph des 1505 verstorbenen Bischofs Friedrich von Zollern, das sich in der Gertrudenkapelle des Domchorumgangs befindet. Die hohe viereckige Platte desselben zeigt in reicher Dekoration eine perspektivisch verkürzte gotische Halle, in der sich die Kreuzigungsscene, dargestellt in hohem Relief, das sogar teilweise in statuarische Kunst übergeht, abspielt. Christus hängt am Kreuz, dessen Fuss Magdalena umfängt, zur Seite stehen Maria und Johannes und davor kniet, empfohlen vom heiligen Andreas, der betende Stifter. Seitlich sind dieser Platte, gleichsam als verkümmerte Flügel eines gotischen Wandelaltars, Ornamentstücke mit den Statuen der Augsburger Lokalheiligen Ulrich und Afra angefügt.

Der Stil der Darstellung ist hier zu einer im Rahmen der Gotik grösstmöglichen Freiheit gelangt, nur noch einen kleinen Schritt weiter, und das ist erreicht, was man gewohnheitsmässig mit deutscher Renaissance bezeichnet. Der Künstler kennt nicht nur die Natur, sondern er studiert sie, und zwar nicht weniger im ganzen als in allen, selbst den anscheinend unwesentlichsten Einzelheiten. Sein plastisches Können ist vollendet und allen, selbst den schwierigsten Aufgaben gewachsen; das seelische Moment überragt nicht die äussere Form, die äussere Form nicht die Seele, sondern beides wirkt untrennbar in und mit einander,

beides unterstützt und hebt sich gegenseitig. Nur in der ein wenig gesucht-lebendigen Behandlung der Gewänder, in der dem harten Material entsprechenden scharfbrüchigeren Fältelung wirkt die Gotik leise, aber deutlich nach und weist auf dasjenige Moment hin, in dessen Umwandlung sich der letzte entscheidende Schritt zur Renaissance hin vollziehen sollte. Daneben ist auch die Gesamtanordnung des Epitaphs mit den beiden seitlichen Ansätzen nur aus der Gotik erklärlich, wie auch die Ornamentik auf jenen Stil weist. Aber alles ist gesteigert und ganz wie die Architektur dieser Zeit, originell, aber immer schön gebildet. Der Naturalismus, der die ganze figürliche Darstellung beherrscht, hat auch die Zierformen ergriffen und lässt uns in ihnen ein zwar nicht organisch-struktives, wohl aber ein höchst anmutiges, vegetabiles Leben erblicken. Schröder[1]) berichtet, dass die Seitenteile von den bilderstürmenden Zwinglianern 1537 zertrümmert und darauf 1583 ergänzt seien. Es ist mir nicht geglückt, diesbezügliche urkundliche Nachrichten aufzufinden, jedenfalls sprechen die Defekte am rechten Seitenteil gegen diese Vermutung, noch mehr aber die völlige stilistische Gleichheit der Seitenfiguren mit den Mittelfiguren und die Art der Ornamentik, falls man nicht an eine völlig genaue Kopie denken will, was aber in Anbetracht der ganzen Anschauungen des späten 16. Jahrhunderts und des Könnens jener Zeiten unmöglich erscheint.

Das Verständnis der Körper, der nackten wie der bekleideten, ist das denkbar feinste. Wie trefflich ist nicht der Kruzifixus in seiner anatomischen Richtigkeit und doch wieder genügsamen Dezenz dargestellt, es sei denn, dass man an den stark betonten Adern der Beine und vornehmlich der Arme etwas Tadelswertes findet. Welche Hoheit spricht nicht aus dem ausgeprägt männlichen und doch so milden Antlitz! Nicht minder edel ist die Charakteristik der übrigen Gestalten, die das Kreuz umstehen oder vor ihm knieen. Johannes blickt voll festen Gottvertrauens zuversichtlich zum Heiland in die Höhe, Maria, nicht die tief

[1]) Domkirche zu Augsburg. (Sep.-Abdr. aus der Unterhaltungsbeilage zur Augsb. Postztg. August 1900.)

erschütterte Mutter, wie wir sie sonst zu sehen gewohnt sind, sondern eine im Schmerz verklärte Heilige, faltet ruhig anbetend ihre Hände. Dagegen spricht sich der verzweifelnde Schmerz, die tiefste Seelenpein in der den Kreuzesstamm umklammernden Magdalena aus, deren ausdrucksvolle Gebärde so unendlich viel sagt, wie Mienen es kaum vermocht hätten. Vor dieser Scene, die schon durch den Inhalt in sich abgeschlossen ist, kniet der Bischof, ein Prachtstück individueller Wiedergabe, der, ein echt mittelalterlicher Zug, in seinen betend erhobenen Händen ein Schriftband trägt. Hinter ihm steht fürbittend der heilige Andreas, dessen vorzügliche Kopfdurchbildung vornehmlich den Blick auf sich lenkt. Auch die dekorativ gedachten Heiligen, Ulrich und Afra, fügen sich dieser grossartigen Auffassung ein.

Der Meister dieses trefflichen Werkes hat seinen Namen selbst der Nachwelt überliefert; „M. HANS BEIRLIN B. V. A.“ steht in lateinischen Majuskeln am unterem Saume des Gewandes des heiligen Andreas eingemeisselt.

Nur noch ein einziges Werk ist sicher als eine Arbeit Beirlins beglaubigt, nämlich das Epitaph des 1496 verstorbenen Eichstätter Fürstbischofs Wilhelm von Reichenau im Willibaldschor des Eichstätter Doms.[1]) „In einem etwas vertieften Gewölbebogen mit gotischem Fenster steht das Kreuz mit dem Kruzifixus, um welches sich in geschmackvoller Anordnung die Figuren gruppieren mit klar drapierter Gewandung und individualisiertem Gesichtsausdruck. Bischof Wilhelm kniet am Fuss des Kreuzes und hinter ihm steht sein Schutzheiliger, Wilhelm der Eremit, auf dessen Kleidsaum der Künstler gemeisselt hat: „Hans Pewerlin von Augsburg hat den Stein gemacht.“[2])

Die Übereinstimmung zwischen beiden Werken ist eine auffallende, wenn auch das jüngere Monument weit grossartiger erscheint; denn der Eindruck des Eichstätter Denkmals ist einfacher, wozu ausser der gesteigerten Bedeutung der Architekturumrahmung in Augsburg auch das Fehlen der seitlichen Ansätze

[1]) Schlecht, Zur Kunstgesch. der Stadt Eichstätt. 1888.
[2]) Franz Xaver Herb in Eichstätts Kunst. München 1901.

führt. Auch der figürliche Schmuck in den Zwickeln fehlt, sonst arbeitet der Meister beide Male mit genau denselben Mitteln. Selbst der Rundbogenfries, der in Eichstätt den Übergang von der Wand zum Gewölbe vermittelt, kehrt in Augsburg wieder, hier allerdings als oberer Abschluss eines unter den Fenstern hinlaufenden Mauerstreifens, wodurch eine etwas intimere und der architektonischen Wirklichkeit mehr entsprechende Wirkung erzielt wird. Die Behandlung Christi ist fast die gleiche, selbst die übermässig starke Angabe der Adern findet sich bereits in Eichstätt, doch scheint die frühere Arbeit durch die Kopfhaltung mehr den toten Christus darstellen zu wollen, während im Christus Augsburgs das Leben noch nicht völlig erloschen zu sein scheint. Der übertriebene und manierierte Schwung des Lendentuchs ist bei beiden Werken gleich, nur hat es der Künstler bei dem späteren Werke wohlweislich vermieden, den wehenden Zipfel durch die gekreuzten Beine hindurchzuziehen.

Nur wenig sind die Figuren in der Stellung variiert, auch in der Kleidung sind sie einander gleich mit Ausnahme der des Patrons, der aus sachlichen Gründen verändert ist. In Eichstätt ist Johannes nicht ganz im Profil gegeben, auch ist sein Gesichtsausdruck nicht so geglückt wie in Augsburg; Maria wendet sich dem knieenden Stifter zu, wodurch allerdings das seelische Moment ein ganz anderes wird, der Patron legt nicht, wie in Augsburg, seine Rechte auf die Schulter des Bischofs sondern seine Linke, da er mit der Rechten den Pilgerstab zu halten hat, auch blickt er energischer zu Christus empor. Der Künstler wagt es aber hier noch nicht, die Magdalena ganz von hinten darzustellen, er lässt sie den Kopf erheben und so die Gesichtszüge zeigen. Der Bischof ist bei beiden Werken in der Anlage identisch — im einzelnen sind beide Personen, entsprechend der hohen Porträtkunst des Meisters, natürlich völlig verschieden — nur durchschneidet bei dem späteren Werke das Spruchband nicht mehr die Darstellung, sondern senkt sich vor dem Knieenden nieder.

Der Faltenwurf beider Werke gehört genau der gleichen Entwicklungsstufe an, dabei kehren die grossen Motive in über-

raschender Weise wieder, wenn sie auch in Einzelheiten nicht unwesentlich differenziert sind. Der Meister gibt grosse, in ihren Schwellungen und Senkungen äusserst exakt beobachtete Flächen, in die sich einzelne Faltenzüge hineinverlaufen, daneben aber wirkt der alte Knitterstil des 15. Jahrhunderts zwar abgeklärt, doch nicht unwesentlich nach, wie auch in der reichen Stoffülle zu Füssen der Knieenden ältere Ideen sich aussprechen.

So würde man, gemäss den allgemeinen Stilkriterien, unzweifelhaft beide Werke, auch das Denkmal des Wilhelm von Reichenau, in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen haben, wenn es sich nicht eben um Augsburger Arbeiten handelte, bei denen ja der der Jahrhundertwende charakteristische Umschwung bereits früher und viel intensiver einzutreten pflegt. Beide Werke stehen sich aber stilistisch so nahe, dass selbst der Zeitraum von neun Jahren, der durch die Todesdaten gegeben ist, zu weit erscheint. Man könnte nun annehmen, dass das Eichstätter Epitaph nach dem Tode des Bischofs gefertigt sei, aber das Werk zeigt doch eine so eminent naturwahre und individuelle Durchbildung und Wiedergabe des Stifterkopfes, dass sich doch trotz aller kritischen Zweifel dem Beschauer das Urteil aufzwingt: das Bild muss unmittelbar nach dem Leben oder auf Grund genauester Kenntnis des Dargestellten gearbeitet sein. Genau dasselbe gilt aber von dem Denkmal Friedrich von Zollerns,[1]) und so wäre das Rätsel in einfachster Weise gelöst, wenn nicht ein drittes Werk einer zu frühen Datierung des Zollern-Epitaphs widerstrebte.

In der Gertrudenkapelle des Augsburger Doms, gegenüber dem letztgenannten Werke, befindet sich das Epitaph des von 1505--1517 regierenden Nachfolgers Friedrich von Zollerns, des Bischofs Heinrich von Lichtenau, ein Denkmal, das nach Formengebung und Auffassung, oder rein äusserlich nach Material, den beiden authentischen Werken so ähnlich ist, dass man auch in ihm eine Schöpfung desselben Hans Beirlin erblicken muss.

[1]) Braun, Gesch. der Bischöfe von Augsburg, III, 1814, S. 151, lässt das Denkmal zu Lebzeiten des Bischofs entstanden sein.

Das Thema ist ein ganz anderes: die Ölbergscene, und damit fallen eine Reihe von äusserlichen Ähnlichkeiten, die bei dem Vergleich der beiden inschriftlich beglaubigten Arbeiten so deutlich und bestimmend mitwirkten, aus dem Bereiche der Betrachtung; nur die Zwickelfiguren, auf die aber wenig Gewicht zu legen ist, zumal ihre Auffassung jedesmal eine ganz andere ist, kehren auch hier wieder. Aber der Geist, der in beiden Schöpfungen lebt, die Stilbehandlung der Einzelheiten und die Durchbildung der Charaktere sind so einheitliche und zusammenstimmende, dass sie nur aus einer Künstlerindividualität erklärlich sind.

Dies spricht sich vor allem in der Gestalt des Bischofs auf, dessen seelisches Empfinden gegenüber den älteren Werken noch klarer zum Ausdruck kommt, aber auch nicht minder edel in den übrigen Gestalten, unter denen Christus das Hauptinteresse auf sich zieht, ohne jedoch die übrigen zu verdunkeln. Im Gewande zeigt sich eine leichte Weiterbildung, indem das schon vorher dentlich sich aussprechende Prinzip, dem Gewande faltenlose Flächen einzufügen, hier noch gesteigert ist.

Die Anlage der Tafel geht von ausschliesslich malerischen Gesichtspunkten aus, bei der Betrachtung wird man aufs lebhafteste an die Holzschnitte gleichzeitiger Meister, vornehmlich Dürers, erinnert. Schon die Verwendung des Ölbergfelsens für den Aufbau der Gruppe veranschaulicht dies Prinzip, aber noch andere Motive, wie der in zartem Relief angedeutete Gebirgshintergrund, wie der Lattenzaun mit seinen subtil nachgebildeten Nägeln und die Gartenthüre, wirken dazu mit. Der Zug der Schergen naht, er ist, von Judas geführt, bis an die Pforte gelangt, und selbst in diesen kleinen Köpfen ist das Grossartigste von Charakteristik gegeben. Es herrscht hier ein Können und eine Naturbeobachtung, der selbst das Kleinste nicht als unwert erscheint.

Heinrich von Lichtenau starb 1517. Wollen wir annehmen, dass das Werk nach seinem Tode entstanden ist, so haben wir unzweifelhaft einen hinter seiner Zeit zurückgebliebenen Künstler vor uns, denn damals wurde schon lange an den Reliefs der

Fuggerkapelle in St. Anna gearbeitet, wenn sie nicht etwa bereits fertig gestellt waren. Aber auch der Domkreuzgang lehrt uns, dass um 1517 jene Richtung bereits antiquiert war, denn das Fröhlich-Epitaph von 1513 (Schröder 379) zeigt voll ausgesprochen die neue Kunst, und die beiden Epitaphien der Zieremberg und Meler, die aus später zu erörternden Gründen in das gleiche Jahr 1517 zu setzen sind, sind ganz Kinder der Renaissance. Und zum Überfluss sei noch auf das italienisierende Epitaph des Conrad von Hürnheim aus demselben Jahre (Schröder 335) hingewiesen.

Aber kann nicht ein älterer Meister, wenn sein Geist abstumpft und nicht mehr im stande ist, den künstlerischen Wandlungen zu folgen, den Stil der Zeit, in der er seine Hauptwerke geschaffen, in eine spätere fortschleppen? Gewiss; aber einen solchen Meister haben wir nicht als Schöpfer des Lichtenau-Epitaphs zu suchen. Das ist ein Mann, der zweifellos führend war, ein Mann, der so frisch in die Welt hineinschaute, dass ihm das Alter weder den Geist noch das Auge getrübt hatte, ein Mann, der wie ein Jüngling empfand und wie ein Jüngling schuf. Warum sollen wir überhaupt das Todesdatum mit dem der Herstellung des Denkmals in Beziehung bringen, deutet doch keine Inschrift darauf hin und lehrt uns doch der Kreuzgang, dass es in Augsburg fast die Regel war, sich selbst bei Lebzeiten ein Andenken nach dem Tode zu sichern. Ausserdem sind die stilistischen Ähnlichkeiten mit dem Zollern-Relief so grosse, dass man in Anbetracht der raschen Entwicklung jener Zeit die Entstehungszeiten enger zusammenrücken muss Heinrich von Lichtenau trat 1505 seine Regierung an, er sah das Denkmal seines Vorgängers im Dom, oder, was man als nicht so wahrscheinlich annehmen möchte, er sah es unter seinen Augen entstehen und, da er als Kunstfreund[1]) sich dem bedeutenden Eindruck desselben sicher ebenso wenig, wie wir heute, entziehen konnte, so musste in ihm der Wunsch aufsteigen, auch sein Andenken in gleicher edler Weise fortleben zu sehen, und er be-

[1]) Braun, Gesch. der Bischöfe von Augsburg. III. 1814. S. 175.

auftragte denselben Künstler mit der Fertigung seines Grabdenkmals. Dann muss es bald nach 1505 entstanden sein und alle Schwierigkeiten sind gelöst. Dies Denkmal ist kein Nachtreter, sondern ein hochbedeutender Vorläufer der Fuggerreliefs und trägt in hervorragender Weise dazu bei, die historische Stellung derselben festzulegen.

Die Persönlichkeit Beirlins tritt uns auch aus den zeitgenössischen Urkunden entgegen. Die hierher gehörenden Nachrichten sind zumeist von Herberger[1]) aufgespürt, doch sind durch einige Notizen in den von Robert Vischer[2]) veröffentlichten Augsburger Kunsthandwerksbücher einige kleine Ergänzungen möglich. Darnach ist die Familie Beirlin bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Augsburg nachweisbar. Hans Beirlin selbst wird von 1479—1508 ständig in den Stadtbüchern erwähnt, und zwar bald als Bildschnitzer, bald als Steinmetz oder Bildhauer. Seine Thätigkeit muss jedoch keine besonders einträgliche gewesen sein, denn ein irgendwie nennenswertes Vermögen hat er nach dem Ausweis der Steuerbücher nicht besessen.

Über sein künstlerisches Wirken ist nur eine Nachricht erhalten, indem uns eine „Pfarrzechrechnung unser l. Frauen“ mitteilt, dass er, daneben auch seine Frau und sein Sohn, im Jahre 1482 geringere Summen erhalten haben „auff die arbaytt der 2 byld unn geschnitten gewechs umm die taffel“. Weiter melden uns die Handwerkerbücher mehrfach, dass Hans Beirlin Lehrknaben dem Gewerke vorstellte, so 1499 den „leome hering von kaufpairen“, den nachmaligen bekannten Eichstätter Meister. 1501 und 1504 wird er in Prozessangelegenheiten genannt und zwischen den Jahren 1505 und 1512, doch ohne bestimmte Jahresangabe, im Gerechtigkeitsbuche der Maler und Bildhauer als verstorben vermerkt. Da er aber bis 1508 regelmässig in den Steuerbüchern aufgeführt wird, seit 1509 aber seine Witwe,

---

[1]) Hans Beirlin (im Jahresber. des Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg. 1855/56. S. 85).

[2]) Studien zur Kunstgeschichte. 1886.

so ist unzweifelhaft, dass er um diese Zeit verstorben ist. Im Jahre 1509 erscheint ein zweiter Hans Beirlin in den Steuerregistern, doch ohne Nennung seines Gewerbes. Nach dem Gerechtigkeitsbuche erhält 1511 „hans beyrlin der jünger“ die Gerechtigkeit, „die er hab von seinem Vater,“ und wird ebenda, diesmal mit der Bezeichnung als Bildhauer, als gestorben aufgeführt.

Nach diesen Daten kann doch nur Hans Beirlin der Vater die beiden beglaubigten Epitaphien gefertigt haben, denn der Sohn scheint bei dem Tode des Vaters noch sehr jung gewesen zu sein und darf nicht mit dem in der Pfarrzechrechnung von 1482 erwähnten identifiziert werden. Das Todesdatum des Meisters liegt zwischen den Jahren 1508 und 1509 und damit ist eine überraschende Bestätigung dessen gegeben, was uns die Stilkritik für das dritte ihm sicher zuzuschreibende Werk gelehrt hat: es muss bald nach dem Jahre 1505 geschaffen sein, es muss also vom Bischof gleich nach seinem Regierungsantritt errichtet sein, es ist also ebenfalls ein Vorläufer der Fuggergräber. In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, dass Graf[1]) vor längerer Zeit die Vermutung ausgesprochen hat, dass der Verfertiger jener Reliefs in St. Anna Leo Hering sei, der Schüler Beirlins.

Nur durch ihr Herauswachsen aus der Augsburger Schule ist die künstlerische Individualität Beirlins voll verständlich. Aus ihr spricht in merkwürdiger Deutlichkeit das schwäbische Kunstgefühl in der feinen Nüancierung, wie sie der Augsburger Schule in der Malerei nicht weniger als in der Plastik eigen ist. Wenn Bode[2]) daher von den beiden Augsburger Arbeiten sagt: „Sie haben so ausgesprochen bayerischen Charakter, dass der Künstler wohl als Bayer von Geburt oder doch von Schule zu betrachten ist, worauf ja auch sein Name zu deuten scheint,“ so entspricht dies nicht der Wirklichkeit. Das Herbeiziehen des Namens des Künstlers zur Erklärung seines Stils dürfte doch recht äusserlich und dazu gewagt sein, und thatsächlich unterscheidet sich

[1]) Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Ver. 1886.
[2]) Gesch. der deutschen Plastik. 1885. S. 193.

seine Arbeit ganz wesentlich von den bayerischen, wie ja auch die urkundlichen Nachrichten ihn als Schwaben Augsburger Herkunft erkennen lassen.

Die Arbeiten der Münchener Schule, für die aus dem Jahre 1505 in dem Epitaph des Balthasar Pötschner in der Peterskirche ein treffliches Vergleichsbeispiel vorliegt, entwickeln sich, wie der Grabstein Ulrich Aresingers von 1485 in der Peterskirche,[1]) der etwa gleichzeitige oder wenig spätere Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche[2]) und das 1500 vollendete Stiftergrab in Ebersberg[3]) beweisen, historisch nicht unwesentlich anders und gehen von beinahe entgegengesetzten Prinzipien aus. Den bayerischen Arbeiten fehlt der grosse Zug, der den Augsburger Sachen so charakteristisch ist, sie hängen noch mehr mit dem Mittelalter zusammen, als noch weit früher die Augsburger Werke. Die Münchener Schule geht mehr von kleinen Gesichtspunkten aus — die allen diesen Werken eigene Zweiteilung ist schon ein rein äusserlicher Beweis —, weiss diese allerdings so zu steigern, dass sie einer hohen Wirkung fähig sind; die Augsburger gehen mehr vom Ganzen aus und kommen daher, unterstützt durch ihren hohen Schönheitssinn, viel eher in die grossartige malerische Auffassung der Plastik als die Münchener.

Weitere Werke Beirlins sind nicht bekannt. Graf schreibt seiner Schule noch eine Ölbergscene im Münchener Nationalmuseum zu,[4]) allein ich vermag sie nicht auf Grund jener authentischen Arbeiten mit ihm in Beziehung zu bringen. Die Platte ist eine schwache Arbeit, deutet eine etwas zurückgebliebene Entwicklungsstufe an und hat auch nicht den leisesten Hauch von jenem hohen Schönheitsgefühl Beirlin'scher Werke.

In dieselbe Zeit mag das von ganz anderen Stilprinzipien ausgehende Epitaph des Abts Konrad Mörlin vom Kloster St. Ulrich und Afra gehören, welches sich jetzt im Augsburger

---

[1]) Kunstdenkmale des Kgr. Bayern. 1. Obérbayrn. Tafel 168.
[2]) Ebenda. Tafel 143.
[3]) Ebenda. Tafel 199.
[4]) Katalog des bayer. Nat.-Mus. VI. N. 378.

Maximiliansmuseum befindet.[1]) Mörlin scheint ein sehr reges Interesse für die Kunst gehabt zu haben, denn einerseits wurde unter seiner Leitung der gewaltige Chorneubau der Ulrichskirche begonnen, andererseits wird uns von einer Reihe von Aufträgen an Maler und Bildhauer berichtet. Unter anderem erzählen Chronisten,[2]) dass er 1498 auf dem Kirchhof von St. Ulrich einen steinernen Kruzifix habe setzen lassen, dessen Verfertiger Gregor Erhart[3]) gewesen sei. Vielleicht hat auch derselbe Meister, der nach urkundlichen Nachweisen zwischen 1533 und 1539 gestorben sein muss und der authentisch als Mitarbeiter Holbeins des Älteren beim Kaisheimer Altar[4]) und seines Schwagers Adolph Daucher bei den Ausstattungsarbeiten der Augsburger Moritzkirche[5]) bekannt ist, das lebensgrosse steinerne Reiterdenkmal gefertigt, das sich Kaiser Maximilian vielleicht zum Angedenken an die durch ihn vorgenommene Grundsteinlegung zum Neubau des Chors der Ulrichskirche setzen liess und das in unvollendetem Zustande noch von Khamm[6]) und Stetten[7]) an Ort und Stelle erblickt wurde.

Wir dürfen aber Herberger kaum folgen, wenn er Erhart auch in Beziehungen zum Mörlin-Epitaph bringen will, indem er sagt: „Wir dürfen aber wohl annehmen, dass das Grabmal des Abts Mörlin, welches jetzt eine Zierde des städtischen Museums ist, gleichfalls von Gregor Erhart geschaffen wurde, weil es wahrscheinlich ist, dass kein anderer als der in jener Zeit vorzugsweise im Kloster beschäftigte Bildhauer das Grabmal des Abts zu fertigen hatte“ und nun weiter durch oberflächliche

[1]) Katalognummer 415. Jahresber. des Histor. Ver. für Schwaben u. Neuburg 1849.

[2]) Sender (Chroniken der schwäb. Städte. Augsburg. IV. S. 69.) — Khamm, Hier. Aug. II. 1712. S. 271. — Stetten, Kunstgesch. etc. der Reichsstadt Augsburg. 1779.

[3]) Herberger, Zur Gesch. des Gregor Erhart. (Zeitschr. des Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg 1887.)

[4]) Woltmann, Holbein und seine Zeit. 1874. I. S. 54.

[5]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgesch. 1886.

[6]) Hierarchia Aug. II. 1712. S. 272.

[7]) Kunstgeschichte etc. 1779.

Vergleichung mit ebenfalls nicht authentischen Werken eine Bestätigung dieser Annahme findet, die ihn nun zu weiteren Schlüssen über das Lebenswerk des Mannes führen lässt.

Das Epitaph hat sich Konrad Mörlin selbst fertigen lassen, wie die Inschrift uns meldet:

Vivus mihi hanc, sub qua mortuus quiescerem
Domum paravi, sum etenim Conradus Morlin
Coenobii hujus abas. Noli obsecro injuriam
Mortuo facere, quam nec tibi fecerem.
Ob. Anno MDX.[1])

Die hohe Vollendung des Werkes hat schon Lübke[2]) begeistert. „Maria thront an der Seite vor einem Teppich, den zwei schöne Engel ausgebreitet halten. Ihr gegenüber sieht man zwei Reihen von Heiligen: Afra, Hieronymus, Suibertus (Simpertus) und Benedictus, vor ihnen St. Ulrich und Konrad, welch letzterer seinen Schützling, den Konrad Morlingen († 1510), empfiehlt. Hier ist in allem eine freie Schönheit des Stils, eine Feinheit der Charakteristik, eine Vollendung der Ausführung, dass man ein in Stein übertragenes Gemälde des grossen Holbein zu sehen glaubt. Von der ursprünglichen Bemalung sind noch Spuren zu erkennen.“ Soweit Lübke. Über die Bedeutung einiger der Heiligen kann man zweifelhaft sein, ebenso wird man ihm in dem Vergleich mit Holbein nicht folgen können, das aber ist richtig erkannt, dass das Werk weit mehr nach malerischen als nach plastischen Grundsätzen ersonnen ist. Auch in seiner Würdigung hat Lübke nicht zu viel gesagt, es ist in der That ein vollendetes und für die Zeit bald nach 1500 ein klassisches Werk. Die Gewandung ist frei, lässt aber doch noch stark die Nachwirkungen des 15. Jahrhunderts erkennen. Der Ausdruck der einzelnen Gestalten ist ein sehr verschiedener und prägnanter, die Haarbehandlung ist raffiniert. Sehr reizvoll und fast wie ein Genrestück anmutend ist das Attribut des heiligen

[1]) Nach Khamm, Hierarchia Aug. II. 1712. S. 274, da infolge schlechter Aufstellung die Inschrift des Originals im Museum nur teilweise lesbar ist.

[2]) Gesch. der Plastik. 1880. S. 741.

Simpert, der Wolf mit dem Knäblein im Maul: der kindliche Körper ist so fein durchgebildet und dabei alle Einzelheiten, wie der zum Schreien geöffnete Mund, so hübsch und sinnig erfasst, dass man an die schönsten Puttoschöpfungen der italienischen Renaissance erinnert wird.

Sighart[1]) erwähnt, Burkhart Engelberger solle das Denkmal geschaffen haben; vielleicht führte darauf nur eine vage Tradition, vielleicht auch die reiche und bizarre architektonische Umrahmung, die des als grossen Künstlers wie als geistreichen Konstrukteurs gleich bedeutenden Meisters völlig würdig wäre.

Gegenüber diesen rühmenswerten Leistungen fallen andere, die eine mehr konservativere Richtung befolgen, bedeutend ab. Vielleicht war es ein älterer Meister, der das Gossold-Epitaph von 1506 (Schröder 386) fertigte, vielleicht war es auch ein jüngerer, der nicht in gleichem Masse von der Kunstbewegung fortgerissen wurde, jedenfalls hat für Augsburg die darin sich aussprechende Richtung etwas Antiquiertes an sich.

Auf der allerletzten Stufe zur Renaissance steht das 1507 entstandene Epitaph eines Eberhard Kadmer im Domkreuzgang (Schröder 282), das Lübke[2]) als eine Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts ansieht und sich im Maximiliansmuseum befinden lässt. Es ist aber nichts anderes als ein etwas flaues und charakterloses Werk jener spätesten Phase der Gotik.

Interessanter, wenn auch bei seinem ruinösen Zustand weniger wirksam, ist das Epitaph des Johannes Hastel vom Jahre 1508 im Maximiliansmuseum.[3]) Der Faltenwurf ist energisch, grossflächig und gelegentlich von kleineren, aber nicht mehr knittrigen Fältchen durchbrochen. Hinter dem Thron der Madonna stehen als Träger des ausgespannten Teppichs zwei in voll durchgebildeter Renaissanceform gegebene Pilaster. Wir sehen also die italienischen Architekturformen erst recht spät in die Augsburger Plastik eindringen und dies erscheint um so merkwürdiger,

[1]) Gesch. der bild. Künste im Kgr. Bayern. 1863. S. 518.
[2]) Lübke, Gesch. der Plastik. 1880. S. 741.
[3]) Katalognummer 443.

als München bereits 1488 in seinem Rosenpüsch-Relief an der Nordwand der St. Peterskirche ausgesprochene Renaissanceformen aufweist und in Augsburg selbst die 1500 gemalte „Basilika von St. Peter in Rom“ Burgkmairs[1]) bereits ein voll ausgebildetes Frührenaissanceportal besitzt.

Ein allerletzter Ausläufer der Gotik ist noch das in der Durchbildung aufs feinste, in der Charakteristik aufs trefflichste durchgeführte Epitaph eines Knöringen von 1514 (Schröder 418), aber diese Richtung war nunmehr doch abgethan. Seit 1512 waren in St. Anna die schon längere Zeit vorbereiteten und von Dürer entworfenen Fuggerreliefs entstanden, seit 1513 zierte den Domkreuzgang selbst ein Epitaph, das völlig den neuen Stil zur Anwendung brachte (Schröder 379), ein Werk, das daneben aber recht bezeichnend ist für das logische Herauswachsen der Renaissanceplastik aus der Gotik.

Deutlich beweist das Herauswachsen der deutschen Renaissance aus der Gotik das Doppelepitaph Zieremberg-Meler im Domkreuzgang (Schröder 84 und 85). Es wird von Schröder ca. 1508 datiert und, da dies Werk in der Ornamentik sowohl, wie in der ganzen Auffassung und Formengebung vollkommenen, aber doch der Gotik noch nahestehenden Renaissancecharakter trägt, so würde, wenn diese Datierung gesichert wäre, der Umschwung hier sich zuerst voll aussprechen; allein schwerwiegende Gründe sprechen gegen diese zeitliche Fixierung. Die Reliefs sind einheitlich gearbeitet, aber auch die Inschrifttafeln weisen keinerlei spätere Hinzufügungen auf, und da die entscheidenden Jahreszahlen in ihnen 1507 und 1517 sind, so wird man wohl die letztere als die massgebende ansehen müssen. Diese zeitliche Fixierung findet eine Bestätigung in dem Epitaph der Anna Lang von 1518 im Maximiliansmuseum,[2]) das eine so merkwürdige Ähnlichkeit in der äusseren Anordnung und Gleichheit in stilistischer Beziehung mit dem inschriftlich 1507 datierten Relief hat, dass es unzweifelhaft von demselben Meister in der-

[1]) Augsburger Galerie. N. 85.
[2]) Katalognummer 424.

selben Zeit gefertigt ist. Damit verlieren diese Reliefs zwar nicht an künstlerischer, wohl aber an kunsthistorischer Bedeutung und mit ihnen der Meler-Grabstein (Schröder 86), der zwar in Einzelheiten noch weit mehr am Alten festhält, in den Schmuckformen dagegen, sowie in der durch verschiedenfarbige Steineinlagen gezierten Umrahmung, gerade wie die Reliefs, sich als ein Werk eines Meisters zeigt, der zwar weit hinter dem Künstler der Fuggerreliefs zurückgeblieben, aber doch nicht unwesentlich von ihm beeinflusst ist. Wie im gleichen Jahre die Moderichtung arbeitete, das zeigt in seiner ganz anderen Formengebung und Ausstattung das Hirnheim-Relief (Schröder 335).

Die Moritzkirche birgt noch einen originellen späten Ausläufer der Gotik in dem Epitaphgrabstein des Bischofs Bruno, des Gründers der Kirche. Khamm[1]) berichtet uns im Anschluss an eine Schilderung der Beisetzung Brunos in einem Hochgrabe: „Anno 1573 Albertus utriusque Bavariae felicissimus dux pro sua erga deum et nobilissimos majores suos pietate, in locum Brunonis mausolei, anno 1546 a tumultuantibus haereticis devastati, aliud substituit — — —.“ Es ist unzweifelhaft, dass die uns erhaltene, also 1573 gefertigte Platte die Nachahmung einer älteren ist, die man aber nicht im Todesjahr des Bischofs 1029 gearbeitet sein lassen darf, wie aus Khamms Worten zu schliessen wäre, sondern die — bei einem Stiftergrab nicht unwahrscheinlich — gemäss den stilistischen Merkmalen, die in der freien Kopie stark verwässert enthalten sind, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört haben mag.

Bis zum vollen Durchbruche der Renaissance wollten wir die Augsburger Plastik verfolgen. Die Wurzeln dieser Kunstübung waren nicht nachweisbar, vielmehr setzte sie, abgesehen von einigen vereinzelten, lokal kaum fixierbaren Schöpfungen, mit einer Thätigkeit ein, die innerhalb der zeitlichen Beschränkungen schon einen Höhepunkt repräsentierte. Dann flaute die

---

[1]) Hierarchia Aug., I, 1709, S. 166, wo irrtümlich anstatt 1573: 1473 gesagt ist.

Bewegung ab, da ihr anscheinend künstlerische Aufgaben eines grösseren Stils nicht mehr geboten wurden, um in der Mitte des 15. Jahrhunderts im Anschluss an die baulichen Unternehmungen von neuem die aufsteigende Richtung einzuschlagen, die unter einem stärkeren Hervorbrechen des spezifischen Augsburger Stils leise in die Frührenaissance überleiten sollte. Als das früheste nach Geist und Form vollendete Renaissancewerk sind die Reliefs der Fuggerkapelle in St. Anna aufzufassen, doch lässt sich ein stärkeres Nachwirken der Gotik an vereinzelten Beispielen fast noch ein Jahrzehnt lang nachweisen. Es gibt keinen scharfen Bruch mit dem Alten, es gibt keinerlei deutlichere Einflüsse von aussen, alles geht gleitend in einander über, alles entwickelt sich logisch und zwingend.

Man pflegt das erste bewusste Auftreten des Renaissancegedankens stets als von Italien bewirkt hinzustellen und als ein typisches und beweisendes Beispiel das frühe Auftreten der Renaissance in Augsburg zu nennen. In der That hatte kaum eine zweite deutsche Stadt so enge Handelsbeziehungen zu Italien und speziell Venedig, wie gerade Augsburg, und seine ganze damalige Kultur war von humanistischen Ideen durchsetzt. Für die Architektur ist eine solche Einwirkung Italiens zweifellos, für die Plastik dagegen kann man sie nicht gelten lassen. Die Betrachtung der Monumente belehrt uns darüber, dass nur unendlich wenig Fremdes in diese folgerichtige innere Entwicklung hineingelangt sein kann und dass die Geschichte der Ausbildung des Naturalismus hier nur aus sich selbst erklärt werden darf. Die italienischen Anregungen gehören erst einer späteren Zeit an und haben erst dann ihre modifizierende Wirkung ausgeübt. Gerade die Reliefs der Fuggerkapelle, die man früher allgemein für italienische Importware hielt, als man deren Zusammenhang zu Dürer noch nicht erkannt hatte, beweisen in allen ihren Details schlagend diesen logischen Entwicklungsgang.

Es sind eine grosse Reihe von Künstlernamen erhalten, die teils veröffentlicht sind, teils noch in den Archiven ruhen. Eine Aufstellung derselben erschien zwecklos, da sie eben nur Namen sind, mit denen Werke nicht in Verbindung zu bringen sind.

Gewiss bedarf die Kunstgeschichte der Künstlergeschichte, doch aber nur dann, wenn es sich um fassbare künstlerische Individualitäten handelt. Für uns besagt die grosse Anzahl der Namen nichts anderes, als dass seit Mitte des 15. Jahrhunderts ein reiches künstlerisches Leben in Augsburg herrschte, und das lehrten uns viel eindringlicher die Werke selbst.

Eine genauere Abgrenzung des Gebiets vorzunehmen, das dem Herrschaftsbereiche der Augsburger Plastik zuzurechnen wäre, würde den Rahmen dieser Untersuchungen überschreiten und dürfte auch zur Zeit bei dem Fehlen jeglicher Inventarisierung kaum durchführbar sein. Im allgemeinen wird man gegen Süden ein allmähliches Verlaufen zu konstatieren haben, gegen Westen grenzt besonders im 15. Jahrhundert das Ulmer Gebiet, gegen Nordwesten Nördlingen, das in der gleichen Zeit eine blühende Bildnerschule besass. Nordöstlich kommt Ingolstadt in Betracht, doch befindet sich zwischen den letztgenannten beiden Orten eine Zone, in der, kunsthistorisch äusserst interessant, der Augsburger Einfluss mit dem von Nürnberg ausgehenden ringt. In der Kunst von Eichstätt konzentriert sich diese Zwitterbildung, indem dort in älterer Zeit im Zusammenhang mit den kulturellen Verhältnissen Augsburg ausschliesslich herrscht,[1]) dann aber Nürnberg immer mehr seine Machtsphäre ausdehnt, ohne jedoch die Rivalin völlig vertreiben zu können.

Schwieriger liegen die Verhältnisse in Oberbayern, auf das zwar im 15. Jahrhundert München einen starken Druck ausübt, ohne jedoch verhindern zu können, dass die Augsburger Kunst die Stammes- und Landesgrenze überschreite und auf die benachbarten Bezirke einen bestimmenden Einfluss ausübe. Begünstigt wurde dies Überschreiten durch den Umstand, dass die Bistumsgrenzen sich nicht mit denen der politischen Gebiete deckten, der Augsburger Sprengel vielmehr weit nach Oberbayern hinübergriff. Inwieweit Landsberg selbständig thätig war, ist heute noch nicht abschliessend zu beantworten, es scheint aber,

[1]) B. Riehl, Kunsthistor. Wanderungen durch Bayern. 1888. S. 109.

als wenn auch diese blühende und geistig rege Stadt Augsburg nicht ganz fern gestanden habe.

Neben dieser successiven ist aber auch eine sporadische Einwirkung anzunehmen, und derartige Fälle nachzuweisen, wird die Aufgabe der Lokalforschung sein. Ein besonderes charakteristisches Beispiel dafür aus dem Gebiete der Holzplastik ist der Hochaltar der Danziger Marienkirche, der 1511—1517 von einem Augsburger Meister Michael (in späterer Zeit grundlos Schwarz genannt) gefertigt wurde.[1])

Wenn auch die Augsburger Plastik nicht bestimmend auf die Entwicklung der deutschen Kunst eingewirkt hat, so ist sie doch ein überreich blühender Zweig derselben. Sie ist in ihren Einzelschöpfungen hochbedeutend, sie macht uns in der klaren, logischen Konsequenz ihrer Entwicklung die Geschichte der mittelalterlichen deutschen Plastik verständlich und lehrt uns die schroffen Abgründe überbrücken, die jetzt noch so manchen Pfad ungangbar machen.

---

[1]) Hirsch, Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig. 1843.

Lebenslauf.

Geboren am 22. Februar 1874 zu Rostock als der Sohn des Kaufmanns und Fabrikbesitzers Carl Josephi, absolvierte ich das Gymnasium meiner Vaterstadt. Ich bezog als Studierender der Rechts- und Staatswissenschaften die Universitäten Heidelberg, München und Rostock, um mich dann an den Universitäten München und Berlin dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen. Die Einführung in mein Hauptfach verdanke ich vor allem meinem hochverehrten Lehrer Professor B. Riehl, daneben besuchte ich die archäologischen, psychologischen, ästhetischen und volkswirtschaftlichen Vorlesungen der Herren Professoren Furtwängler, Lipps, Brentano. Am 30. Mai 1902 legte ich vorstehende Dissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität München vor.

Walter Josephi.